الإبداع الروائي اليوم

سهيل ادريس
محمد برادة
فؤاد التكرلي
آسيا جبار
جبرا ابراهيم جبرا
طاهر بن جلون
إميل حبيبي
ادوار الخراط
الياس خوري
هاني الراهب
غالي شكري
حنان الشيخ
اع صفدي
طاهر
ج طرابيشي

بيير برنار
جان جاك بروشييه
فيليب بوابيه
هكتور بيانشيوتي
إيف بيرجيه
فريدريك تريستان
ريجين ديفورج
ميشيل ديغي
ديدييه ديكوان
آلان روب غرييه
جان مارك روبيرتس
بيير جان ريمي
فيليب سولرس
جورج أوليفييه شاتورينو
ميشيل شايو
اندريه ميكيل

عبد السلام العجيلي
بدر الدين عرودكي
جمال الغيطاني
عبد الوهاب المؤدب
أحمد المديني
حنا مينة
خليل النعيمي
الطاهر وطار
البير ميمي
شانتال شواف
ميشيل شودكفيتش
انيا شيفالييه
فيليب كاردينال
أوديل كاي
جان آلان ليجيه

لإبداع الروائي اليوم

أعمال ومناقشات لقاء الروائيين العرب والفرنسيين

آذار ـ مارس 1988

معهد العالم العربي ـ باريس

* مجموعة من الكتاب

* الطبعة الأولى 1994

* الناشر :

* دار الحوار للنشر والتوزيع

اللاذقية ص . ب : 1018 ـ هاتف 222339

سـورية

الإبداع الروائي اليوم

تقديم

يظن كل منا ، أمام سيل المعلومات التي تغمره ، أنه بات يعرف العالم .

وعندما يعود المحظوظون من إجازاتهم السنوية يظنون أنهم قد اكتشفوا أسرار المدن التي زاروها ،والمناظر التي شاهدوها ،والشاطىء الذي استمتعوا عليه بإجازاتهم المشمسة . هكذا تتغذى شهيّتنا للمعرفة من الأوهام ، ولن يسع التحليل العميق الذي يقوم به عالم الاجتماع أو الأجناس أن يشبعها .

ولا يسع أحداً غير التخييل أن يقول الحياة اليومية بأفراحها وأتراحها بأشخاصها وحياتهم ؛ ذلك أنه يركب ، فيما وراء المغامرة والدراما ، أو يعيد تركيب البيئات المادية والنفسية والثقافية التي تحيا فيها هذه أو تلك ، أو تكتسب كل منها بها دلالتها .

وإذا كان لا يمكن لآفاق دراسة القرآن أن تنضب ، وإذا كان الراديو والتلفزيون يمنحاننا ، حسب الظروف ، جوانب من نشاط وحركة المجتمع ، فإن التخييل يعيد لنا كل شيء معاً : مصدر الوحي ،والحركة ،والممارسة ،والشخوص .

سوى أن الرواية العربية ، بدورها ، ليست ولا يمكن لها أن تكون تماماً روايتنا نحن : لا بإيقاعها ، ولا بجوها ، ولا بقواعدها .

لقد كشف لنا « لقاء الروائيين العرب و الفرنسيين » الذي نُظِّم في معهد العالم العربي عن كل ذلك . ولا يزال كل منا يحتفظ عنه بذكرى حارّة وخصبة ، مثلما تكشف وقائع جلساته عن التناقضات والتشابهات والبحث المتبادل .

ومنذ ذلك الحين ،عبّر معرض الكتاب العربي الأوربي الثاني بجلاء ، وبما أثاره من اهتمام ، عن المقام الذي يجب على الأثر المكتوب أن يحافظ عليه في مجال التبادل الثقافي . لكنه طرح كذلك بقوة مشكلة لم يعد بوسعنا تجاهلها الآن : إن

الكتاب هو مؤلِّف وناشر ،وموزّع ،وقرّاء ؛ إنه أيضاً مُتَرجِم . وكل شيء يكشف عن خلل الأوضاع مثلما يكشف عن حقيقة أن الناشر الحرّ والمترجم الأديب باتا ،في مجال الأدب ، من الأنواع النادرة ، شأنهما في ذلك شأن المؤلِّف الموهوب .

إن رسالة معهد العالم العربي هي في أن يساعد على اكتشاف الأدب العربي في كمال تحققه وثرائه من قبل الفرنسيين .

باريس 1992

ادغار بيزاني

الإبداع الروائي اليوم
لقاء الروائيين العرب والفرنسيين

معهد العالم العربي - باريس
3 - 4 - 5 آذار (مارس) 1988

إعداد وتنظيم
مديرية العلاقات الثقافية بمعهد العالم العربي في باريس
بالتعاون مع مجلة « الماغازين ليترير » وإذاعة
فرنسا الثقافية

* ترجم المداخلات الفرنسية إلى اللغة العربية وأعد أعمال الندوة للنشر :
ابراهيم العريس

* مراجعة
بدر الدين عرودكي

اللجنة التحضيرية

جان جاك بروشييه	روائي ، رئيس تحرير « الماغازين ليترير »
طاهر بن جلون	روائي ، صحفي في « اللوموند »
بدر الدين عرودكي	ناقد ، مدير العلاقات الثقافية بمعهد العالم العربي
فرانسواز غايار	استاذة أدب فرنسي بجامعة باريس
إيزابيل فليش	مترجمة ، مديرية العلاقات الثقافية بمعهد العالم العربي
سلوى النعيمي	صحفية .

المشاركون

سهيل ادريس
محمد برادة
فؤاد التكرلي
آسيا جبار
جبرا ابراهيم جبرا
طاهر بن جلون
إميل حبيبي
ادوار الخراط
الياس خوري
هاني الراهب
غالي شكري
حنان الشيخ
مطاع صفدي
بهاء طاهر
جورج طرابيشي
عبد السلام العجيلي
بدرالدين عرودكي
جمال الغيطاني
عبد الوهاب المؤدب
أحمد المديني
حنا مينة
خليل النعيمي
الطاهر وطار

بيير برنار
جان جاك بروشييه
فيليب بواييه
هكتور بيانشيوتي
ايف بيرجيه
فريدريك تريستان
ريجين ديفورج
ميشيل ديغي
ديدييه ديكوان
آلان روب غربيه
جان مارك روبيرتس
بيير جان ريمي
فيليب سولرس
جورج اوليفييه شاتورينو
ميشيل شايو
شانتال شواف
ميشيل شود كفيتش
آنيا شيفالييه
فيليب كاردينال
أوديل كاي
جان آلان ليجيه
اندريه ميكيل
ألبيرميمي

الموضوعات

1 ـ المكانة التي يحتلها الكاتب والروائي خاصة في حضارته

ما هي المكانة التي اكتسبها الكاتب في كل حضارة ؟ . وما هو الاعتراف الرمزي الذي يتمتع به عادة ؟ . هل يتعرّض هذا الاعتراف لتهديد السلطة الإعلامية ؟ وما هو الدور الذي تقوم به المؤسسات الأدبية (دور النشر ، شركات التوزيع ، الصحافة ، الجوائز . . .) في تعزيز المكانة التقليدية التي يحتلها الكاتب أو في تكوين صورة جديدة عنه ؟ وكيف يرى الكاتب نفسه ، وكيف يعاين ذاته في الفضاء الاجتماعي الذي يتطور ضمنه نشاطه الكتابي ؟ .

2 ـ وظيفة الأدب والرواية ، اليوم

ما هو دور الأب في عصر نزعم أن الصورة تطغى عليه ؟ ،وما هي المكانة التي يحتلها في الحقل الثقافي ؟ .

هل ما يزال الأدب دعامة الهوية القومية ؟ وما هي العلاقة التي يمارسها الكاتب مع لغته ؟ . هل ينطوي الأدب ، والرواية خصوصاً ، على القيم الكبرى لكل من الحضارتين العربية والغربية ؟ .

3 ـ الرواية بوصفها طريقة في التعبير

ماذا يعني أن نكتب رواية ما ؟ . هل تملك الرواية خصوصية ما في وظيفة تكوين هوية حضارية معترف بها للأدب ؟ . وما هو مفهوم الذاتية والفردانية الذي تستخدمه ؟ . وكيف تطورت الرواية منذ القرن التاسع عشر ؟ .

4 ـ مكانة النقد ودوره

ما هي أهمية النقد الأدبي ؟ . وما هو دور وما هي وظيفة المجلات الأدبية أو الملاحق الثقافية في الصحف اليومية وفي المجلات ؟ . هل يعكس النقد واقع الحياة الأدبية ؟ . وما هو المكان الذي يفسحه النقد لظواهر الموضة ؟ . أو لا يضفي عليها أهمية خدّاعة ؟

5 ـ مشكلات ترجمة ونشر الأعمال الأدبية

كيف تمت ترجمة المبدعات الأدبية في الاتجاهين عبر التاريخ ؟ . هل ارتبطت الترجمات بظواهر الموضة ؟ وما هي المصاعب التي يواجهها المترجمون والناشرون للمبدعات الأدبية ؟ . وما هو دَوْر دُوْر النشر والمنظمات الأدبية ؟

الافتتاح

كلمة

باسم الجسر(*)

كل إنسان يحلم بأن يكون كاتب رواية . ولكن ليس كل من كتب قصة بروائي أو بمبدع .

فالرواية ليست ابنة الإحساس الرهيف والمراقبة الدقيقة والاطلاع الواسع والثقافة الشاملة والتأمل الطويل فحسب ؛ بل هي أيضاً ابنة المعاناة ـ أياً كان سببها أو موضوعها . فبدون معاناة أبطال الرواية بحدّ ذاتهم ، ومعاناة الكاتب في روايته لمعاناتهم ، تبقى الرواية دون الغاية من كتابتها ، حتى لو لم يكن لكاتبها غاية غير التعبير عما رأى وأحسّ وفكّر . . حتى ولو كان التعبير رائعاً .

البعض يسميه الالتزام ،والبعض الآخر الصدق والأصالة ، وآخرون ينسبونه إلى الموهبة أو العبقرية . ولكن المعاناة في أبسط تحديد لها تبقى المحك الأهم للإبداع ، عمقاً وشكلاً ، وموضوعاً وصياغة .

من سرفانتس إلى ماركيز وكونديرا مروراً بفلوبير وستندال ودستويفسكي وديكنز وهمنغواي وفولكنر ، والأسماء هنا مجرد إشارات ، لا تقييم أو إبراز لقمم بارزة ، مرّت الرواية في الغرب بمراحل عديدة ، إن لم نقل بدّلت ثوبها ووجهها ورسالتها أكثر من مرّة . . .

كذلك الرواية العربية المعاصرة التي تأثرت كثيراً بالفنّ الروائي الغربي قبل أن تكتشف طريقها الخاص في المائة سنة الأخيرة .

ولكن اللقاء بين الرواية العربية والغربية كان محتوماً ،وقبل ذلك ، قبل أن يلتقي الروائيون العرب والفرنسيون في رحاب هذا الصرح الذي إنما أنشىء

* مدير عام معهد العالم العربي بين عامي 1984 و 1990

تأكيداً لحقيقة تتعدى الواقع وهي أن الفكر والإبداع والعطاء ليس حكراً على أرض أو شعب ، بل هي كالهواء تلفّ الأرض والعالم ولا يمكن لأحد حصرها أو الاستغناء عنها .

قد لا يكون من حق المسؤولين الإداريين ـ حتى ولو كانوا يوماً وما زالوا يدّعون الانتماء إلى قبيلة الأدب والفكر والفن ـ أن يحشروا أنفسهم في لقاء كهذا اللقاء يضمّ أصحاب الأهل والفضل في مضمار الإبداع الروائي . غير أن الحديث في مناسبة كهذه ،يفرض الارتفاع إلى مستواها ،وأن لا يقتصر على عبارات الترحيب والتكريم .

من هنا أستميحكم عذراً إن توقفت دقيقة أو دقيقتين عند معنى هذا اللقاء ولقاءات أخرى حرصنا في معهد العالم العربي على أن نجعل منها أحد محاور نشاطاتنا الثقافية ، إن لم أقل أحد أهدافنا ، أعني اللقاء بين الكتاب العرب والفرنسيين ، والغربيين بوجه عام ، بين الفنانين والروائيين والشعراء العرب والفرنسيين والأوربيين ، ولا شيء يحول دون اتساع ذلك إلى كل الغرب وكل الشرق وأنحاء أخرى من العالم .

إن هذه اللقاءات لا تجسّم فحسب ما نتعارف اليوم على تسميته بالحوار بين الشرق والغرب ، أو بلقاء الشمال والجنوب ، أو بحوار الحضارات والشعوب ، بل تتعداه إلى ما هو ، في نظري على الأقل ، أبعد من اللقاء والحوار ،وأعني : اكتشاف « حقيقة أخرى » ـ أو حقيقة ثالثة ـ إذا جاز التعبير ، تتجاوز المصالح السياسية أو الاقتصادية لتؤكد أن الحضارات سلسلة متواصلة تغذي بعضها البعض وتتغذى من الفروقات ، وأن الفروقات بين المجتمعات والشعوب ـ وهي ضرورية وحتمية ـ تعود إلى اختلاف مراحل النهضة أو الانحطاط ليس إلا ـ رحم الله ابن خلدون ـ ، أما أماني الإنسان وغاياته وقيمه فهي ، في النتيجة ، واحدة ودائمة وإن كانت متجددة بصرف النظر عن مجالات أو أشكال تجلّيها . وأما التباعد والتنافر والنزاعات بين الشعوب فتنبع من مجال « سوء التفاهم » والأنانية ، بمقدار ما تنطلق من تضارب المصالح الاقتصادية أو الاستراتيجية .

ثمة حقيقة أخرى نأمل أن تبقى حاضرة في ذهن مؤسسي هذا المعهد

والعاملين فيه اليوم وغداً ،وهي أن اللقاء والحوار والتفاهم بين الشعوب لا تستقيم موازينها ولا تتحقق غايتها إلا إذا تمّت على مستوى لائق ،وعلى قدم المساواة التامة في الشعور بالحقوق والواجبات بين كل المشتركين فيها ،وإلا إذا كانت الحقيقة غايتها ، والحرية أسلوبها ، والعلم والجدّية والاختصاص وسائلها .

كثيرون هم الذي تساءلوا أو يتساءلون عن أسباب أو معنى قيام معهد العالم العربي وفي باريس . وكثيرون هم الذين يتبرعون بالجواب ويختلفون حوله ، حتى بين الذين دعوا إلى تأسيسه .

والحقيقة البسيطة هي أن شعور المسؤولين الفرنسيين والعرب في ساعة صفاء نرجو أن تدوم وألا يعكرها المتضايقون منها أو أن يندم عليها أصحابها ،الحقيقة هي الشعور بأن سوء التفاهم القائم بين العرب والغرب ، بين ضفتي البحر المتوسط في هذا العصر ، والذي تمتد جذوره مئات السنين إلى الوراء يجب أن يُزال ؛ وأنه ليس من مصلحة فرنسا ولا العرب أن يكون الفرنسيون والأوربيون بوجه عام جاهلين لدور العرب في مجرى الحضارات والنهضة الأوربية بنوع خاص ، أو لواقع العرب الحديث حيث تتفتّح آلاف الأزهار الواعدة .

صحيح أن عملاً متواضعاً كهذا المعهد لن يمحو ما تركته في النفوس وعلى الأرض ألف سنة من التجاذب والتجابه بين العرب والغرب ، بين الإسلام والمسيحية ، بين الجنوب والشمال ، بين « فاتحين » تحولوا إلى مستَعْمَرين ،و « صليبيين » تحولوا إلى مبشّرين . ولكنها بداية تكرِّس ، كما قلت ، لقاء محتوماً بين شعوب ظلم التاريخ العلاقات المتبادلة بينها ، لا من أجل تفاهمها وإنماء مصالحها المشتركة فحسب ، بل أيضاً وخصوصاً من أجل إقامة وتدعيم السلام والعدل والحرية على الأرض وبين أبناء البشرية الذين كتب عليهم ،بعد بلوغ تكنولوجيا الحرب ما بلغته وسائل الدمار ،أن يختاروا بين طريق الانفتاح فالتعارف فالتلاقي فالتعاون فالتضامن ، أو الفناء الشامل للبشرية . بين نور الله على الأرض والخير والمحبة والتسامح ،وبين الظلام النووي . وهل يستطيع كل صاحب عينين ألا يؤثر النور على الظلمة ؟ .

إن عزاء ، بل فخر الذين اختاروا ، مثلنا في هذا المعهد ،هذا الطريق الثقافي الثالث الصعب المسالك والدقيق الجوانب ،المملوء بالأشواك ، هو أنهم يضيئون شمعة صغيرة في ليل النزاعات العقائدية والسياسية التي تعصف بالشعوب ، وأنهم يرون بأعينهم تحقيق أحلام ثقافية صغيرة كهذا اللقاء بين كبار الروائيين العرب والفرنسيين .

عذراً إذا أطلت . وختاماً لا بد لي من أن أشكر في كلمتي كل الذين قاموا بتحضير هذا اللقاء ، وأخصص صديقي بدر الدين عرودكي ومساعديه ، والسيد جان جاك بروشييه والسيدة فرانسواز غايّار والسيدة سلوى النعيمي .

أما الأسماء الكبيرة في عالم الرواية العربية والفرنسية الذين شرفوا هذه القاعة بحضورهم ـ وليعذروني إن لم أوجّه شكري إليهم شخصياً واحداً واحداً ، فهم ليسوا بحاجة إلى تعليق وليسوا بحاجة لأن نتحدث عنهم بالإعجاب بإبداعهم ، وهم أصحاب اللقاء ، وهم محتواه ، وهم مدعووه ،وهم قيمته .

واسمحوا لي في النهاية أن أنحني دقيقة أمام ذكرى كاتب كبير انتقل إلى رحمته تعالى منذ أيام ، وهو ميخائيل نعيمة ، وأن أذكر أيضاً بحضوركم كاتباً وقاصاً كان من المفروض أن يكون بيننا ،وهو عبد الرحمن الشرقاوي .

شكراً على حضوركم ولقائكم

شكراً على ما قدمتموه للعالم وما أضفتم إلى تراث الفكر والأدب من أعمال رائعة . .

شكراً . . شكراً .

كلمة

بدرالدين عرودكي

سيداتي وسادتي ،

اسمحوا لي أن أترك للمشاعر التي تفيض في نفسي أن تعبر عن نفسها بحرية . . أمام حفل من الذين يؤرخون للمشاعر بقدر كبير من الحرية والعقلانية في آن . .

إنها لسعادة شخصية ، بل شخصية جداً أن أراكم هنا معاً في قلب معهد العالم العربي ، في قلب باريس . . أن أراكم هنا معاً ، أنتم الذي أسهمتم بصنع أحلامنا ، أنتم الذين أسهمتم وتسهمون في تكوين مشاعرنا ، أنتم ، أيضاً ،ولأقل الكلمة ،الذين قضضتم مضاجعنا . . تؤرخون لحياتكم ، لحياتنا ،وتعيدون صياغة أهوائنا ، فإذا بنا ، بوعي أو دون وعي ، وعلى قدر السحر الذي تمارسه إبداعيتكم في أعماقنا ، أو على قدر الاستثارة التي تعملها فينا ، أو على قدر الإزعاج الذي تسببه لنا كتاباتكم بما تطرحه على ساحة وعينا من قضايا ومسائل مصيرية نضيّعها في بحر حياتنا اليومية . . أقول : فإذا بنا نغدو جزءاً من عوالمكم ، بعضاً من شخصياتكم ، بعضاً منكم . . أنتم جميعاً ، هنا ، عرباً وفرنسيين . أنتم ومن سبقكم من الروائيين ، في فرنسا خصوصاً ، ثم في العالم العربي . . ذلك أننا قراء الرواية في العالم العربي قد مزجنا عن وعي أو دون وعي ، ومنذ بداية نهضتنا الحديثة ، بين الرواية والغرب . . .

في عام 1881 ، أي قبل أكثر من مائة عام ،كتب أحد كبار مجددي الفكر العقلاني العربي في العصر الحديث ، الشيخ محمد عبده ، في صحيفة الأهرام التي ما تزال لحسن الحظ قائمة حتى اليوم ، يتحدث عن ذوق القراء من معاصريه يقول : « جمهور القراء يبدي ميلاً خاصاً إلى مطالعة كتب التاريخ

والمقالات الأخلاقية والرومانيات » . ما هي الرومانيات هنا ، أهي جمع « رومان » كما تقول الفرنسيةُ الروايةَ أم ما ينتجه الروم من قصص ؟ .

أياً كان الأمر فإن الرومانيات هي ما كان يقبل عليه الناس في العالم العربي في نهاية القرن التاسع عشر ، في الوقت الذي لم تكن فيه الرواية العربية قد ولدت بعد . عرف التراث العربي الملاحم الشعبية : « عنترة » ، و « سيرة بني هلال » ، و « ألف ليلة وليلة » ، وخلافها . . . لكن الأدب الرسمي لم يعترف بها . . سوى أن الغرب ،هنا ، اكتشفها ، وأعجب بها ،وترجمها ، وتأثر بها بل وحاول تقليدها ؛ وكنا نحن العرب في شغل شاغل عنها منصرفين إلى صياغة الإشكاليات الخاصة بنهضتنا وتحرّرنا وتقدمنا ضمن أطر فكرية كان الغرب دوماً يشكل عنصراً أساسياً ومقوّماً فيها . .

وإذا كنا ،بعد ترجمات لا حصر لها ،وتجارب في الكتابة الروائية تبدو لنا اليوم شديدة السذاجة بالمقارنة مع ما وصلت إليه هذه الكتابة في فترة ما بين الحربين ، قد تمكنّا من أن نحسم أمرنا وأن نتبنّى الشكل الروائي والقصصي على النحو الذي طورهما الغرب في القرن التاسع عشر . . فإن مصادرنا ،أعني مصادر الذين كتبوا الرواية العربية في بداياتها الإبداعية لا التجريبية ، كانت والترسكوت ، وفلوبير ، وبلزاك ، وستندال ، وتولستوي ، ودستويفسكي . . وسواهم ،ولم تكن « ألف ليلة وليلة » أو « سيرة عنترة » أو « سيرة بني هلال » ، ولا حتى أخبار العرب أو تاريخ الطبري . . .

كأنما كان الحلّ الذي تبنّاه الروائيون العرب الأوائل ، من توفيق الحكيم إلى طه حسين ، إلى نجيب محفوظ حتى « اللص والكلاب » وحنا مينة حتى « الثلج يأتي من النافذة » ، هو الحل الأفضل للإشكالية التي سيطرت على قطاع واسع من التفكير العربي الحديث والمعاصر : كيف يمكن أن نستخدم التقنية الغربية دون أن نفقد هويتنا ؟ .

اسمح لنفسي أن أغامر بالقول إنه كان حلاً ناجعاً على هذا الصعيد . . . فمع الرواية بدأ عصر من النثر جديد كل الجدة في طبيعته وتركيبه ومحتواه وأهدافه عما عرفه الأدب العربي القديم والحديث معاً . ومع الرواية ،ويجب أن أقول جنباً إلى جنب مع القصة القصيرة بوجه خاص ، كان من الممكن أن يعاد

طرح كل المشكلات : مشكلات التاريخ والمجتمع شأن مشكلات الوجود والزمان . . ربما الأفضل أن أقول : « أن تعاد صياغة المشكلات وذلك على نحو لم يعتده الذهن العربي من قبل ، ولم تألفه ضروب السلطة على اختلاف ميادينها . . . » وهو أمرٍ سمح لهذا النوع الأدبي الطارىء على الأدب العربي أن يمدّ رويداً رويداً جذوره في الأعماق بحيث يتمكن على صعيد اللغة والصورة والوعي والتخييل أن يستعيد تراثاً ثقافياً وتاريخياً ونفسيّة وسلوكاً وروحاً يتلوّن بها جميعاً بقدر ما يستمد منها ،وبقدر ما يصوغها . . . من هنا بدت الأعمال الروائية الأولى ، ولوهلة ، لأصدقائنا الغربيين ممن كانوا يقرأون رواياتنا الأولى بالعربية ،وكأنها بضاعتهم رُدَّت إليهم بتغليف آخر . ثم ما لبثوا أن استشعروا في الأعمال الروائية التي تلتها جدّة وخصوصية جعلت أحد الناشرين الأوربيين وقد أغراه أن يحذو حذو « دارغاليمار » الفرنسية في نشرها ترجمة رواية إميل حبيبي عن « سعيد أبي النحس المتشائل » ، أن يعتذر ، بعد أن قرأ الرواية ،عن نشرها لأنها ،كما قال ، لا تمت إلى الشكل الروائي المتعارف عليه في الأدب الأوربي . . .

بين الحكمين مسيرة طويلة . ولا بد لي من أن أقول إننا كنا تبينّاهما قبل غيرنا . فقد كنا ، كما هو شأننا دوماً ، أشد قسوة على أنفسنا . لكن هذه المسيرة قد تمّ قطعها . وبعد أن كنا نتحدث في الجامعات عن تاريخ القصّ صرنا نتحدث عن تاريخ القصة القصيرة أو الرواية في أدبنا الحديث والمعاصر . وخلال أربعين سنة حقّقت الرواية العربية إنجازات شديدة الغنى والتنوع لكنها لم تدرس بعد الدراسة التي تستحقها . . غير أن القارىء العربي كان أسرع من الناقد إلى تحسّسها . فبعد أن كان يكتفي من الأدب العربي المعاصر بالشعر والمقالة ويلجأ إلى الأدب الغربي لينهل من رواياته حتى الستينات ، بدأ يعترف بالرواية ويقبل عليها ،حتى باتت طبعات كتب نجيب محفوظ تعد بالعشرات ، وصارت كتب كاتب سوري كعبد السلام العجيلي أو حنا مينة تعاد طباعتها مرات ومرات بعد أن بقي بعضها ، الأولى منها بوجه خاص ، ربع قرن حبيس الطبعة الأولى ! . .

من هنا يمكنكم أن تدركوا مدى سعادتي من أننا تمكنا من أن نجمع في

رحاب معهد العالم العربي أجيالاً متباينة من الكتاب جعلت من الرواية الشكل الأساسي في تعبيرها الأدبي ، هذا الشكل الأدبي الذي هو الرواية يجمع على صعيده أيضاً أبناء ثقافتين مختلفتين أساساً على صعيد اللغة . . . ومن هنا إمكانيّة الحوار .

وإذا كان الحوار ممكناً بل وموجوداً بالقوة ، كما يقول المناطقة ، فإن مثل هذا اللقاء ما كان ليتمّ قبل خمس سنوات مثلاً . . . قليلة هي الأعمال الروائية التي ترجمت إلى الفرنسية حتى الأمس القريب . . . لكن السنوات الأخيرة شهدت اهتماماً يكاد يكون استثنائياً بما تنتجه الإبداعية الروائية العربية بحيث شهدنا ، على سبيل المثال ، صدور أكثر من خمس عشرة رواية مترجمة إلى الفرنسيّة في عام 1985 مثلاً ، وصار اسم روائي كنجيب محفوظ أو الطيب صالح مألوفاً لدى القارىء الفرنسي رغم أن انتشار أعمالهما المترجمة لا يقاس بانتشار روايات كتاب أمريكا اللاتينية . . . لكن علينا أن نذكر أن ترجمة أعمال هؤلاء قد بدأت منذ أكثر من ثلاثين عاماً ، وأنها قبل أن تطبع بمئات ألوف النسخ ، كانت لا تطبع إلا بعدة مئات .

صار اللقاء ممكناً إذن بفضل هذا الاهتمام الذي أولاه الناشرون الأدب الروائي العربي بدافع من حماس شخصي تارةً وبتشجيع من معهد العالم العربي تارة أخرى . . أقول صار ممكناً ، وربما كان علي أن أقول إنه بات ضرورياً . . .

سوى أن شروطاً أخرى كان لا بد من توافرها كذلك لكي يتم مثل هذا اللقاء وأولها توفّر القناعة لدى الطرفين بجدواه .

هنا لا بد لي من أن أحيي رجلاً هو الروائي والناقد الفرنسي جان جاك بروشييه ، رئيس تحرير مجلة الماغازين ليترير ، الذي استقبل فكرة هذا اللقاء منذ أن عرضتها عليه ، لا بترحاب شديد فحسب ، بل وباستعداد للعمل من أجل إعداده وتنظيمة . . وكذلك أن أحيي امرأة هي السيدة فرانسوازغايّار التي لم تكن قناعتها أقل عمقاً من قناعة جان جاك بروشييه أو قناعتي : بفضلهما أمكن إنجاز هذا اللقاء الذي بدأنا الأعداد له منذ أكثر من سنة ونصف . .

كنا ، ثلاثتنا نأمل تواجد أكبر عدد ممكن من الروائيين الفرنسيين والعرب في هذا الملتقى . وأود أن أؤكد لكم أن معظم الأسماء التي يمكن أن تخطر في

أذهانكم ،ممن لم يحضر أصحابها هذا اللقاء ، قد توالت على القوائم المتتالية لأسماء المدعوين التي وضعناها . . . غير أن أسباباً متباينة كانت تحول دون حضور من كنا نتمنى كذلك حضورهم معنا . أذكر على سبيل المثال لا الحصر لوكلزيو الذي رحّب ترحيباً شديداً بفكرة اللقاء ، لكن وجوده في المكسيك لأسباب مهنيّة في هذه الفترة هو ما حال دونه ودون تحقيق رغبته في التواجد هنا ؛ أو ميشيل تورنييه ·الموجود حالياً ، هو الآخر ،خارج فرنسا ، في رومانيا ؛ أو نجيب محفوظ الذي كتب لي يقول إن ما كان يحول بينه وبين السفر في الماضي هو المزاج أما الآن فإنه العمر والصحة ؛ أو الطيّب الصالح الذي اعتذر بسبب مشاغله الوظيفية أو السيدة ادموند شارلرو التي كانت حتى قبل ثلاثة أيام عازمة عليالمجيء سوى أن موعداً رسمياً وُضع دون مشورتها اضطرها للبقاء في مرسيليا حسبما أعلمتني في برقيتها ؛ أو الطاهر بن جلون الذي شاركنا مشاركة فعالة في الإعداد لهذا اللقاء وحال بينه وبين التواجد معنا اليوم أمر ملكي ربما سمح له أن يلتقينا في اليوم الأخير من اللقاء كما يأمل . . .

قلت لكم إن تحضير هذا اللقاء قد بدأ منذ سنة ونصف . بوسعكم إذن أن تتصوروا أن الذين أسهموا معنا في الإعداد له بنصائحهم أو باقتراحاتهم أكثر من أن أتمكن من ذكرهم جميعاً . . . لكني أود أن أخصّ بالتحيّة جان ماري بورزكس ، مدير إذاعة فرنسا الثقافية الذي طلب إلى معاونيه القيام بتغطية هذا اللقاء ،وفيليب كاردينال الذي كان صاحب فكرة إقامة معرض صور للمؤلفين العرب يمكنكم زيارته في قاعة الأحداث الراهنة . ولا بد لي أيضاً من أن أشكر ثانية جان جاك بروشييه بوصفه هذه المرة رئيس تحرير مجلة « الماغازين ليترير » الذي قبل اقتراحنا وخصص ، بمناسبة انعقاد هذا اللقاء ، ملفّ شهر مارس من مجلّته للكتاب العرب المعاصرين ، وهو أول ملف صحفي شامل عن الأدب العربي المعاصر تنشره مجلة فرنسية واسعة الانتشار ، كما أنه يأتي بعد أكثر من خمسة وعشرين عاماً على صدور مختارات الأدب العربي الحديث والمعاصر في أجزائها الثلاثة : الرواية والقصة ،والشعر ، والمقالة ،والتي كان وراء إصدارها الصديق ميشيل شودكيفيتش ، مدير عام منشورات سوي .

اسمحوا لي أن أحييهم جميعاً ، فهم ، كما ترون ، بيننا ، مثلما أن أحيي

أيضاً جهود سيدتين تابعتا العمل معي عن كثب ، وأعني بهما الصحفية سلوى النعيمي والمترجمة ايزابيل فليش . .

بقي أن أتمنّى معكم أن يستجيب هذا اللقاء للغايات المرجوة منه ؛ إذن فلنبدأ .

الجلسة الأولى

المكانة التي يحتلّها الكاتب ، والروائي خاصة ، ضمن حضارته

رئيس الجلسة : فرانسواز غايّار
المحاضران : ألبير ميمي
جبرا ابراهيم جبرا

المعقّبون : آسيا جبار
ديدييه ديكوان
مطاع صفدي
عبد السلام العجيلي
عبد الوهاب مؤدب

شارك في النقاش :
طاهر بكري
إلياس خوري
أحمد المديني
جواد صيداوي

من دون أن أسعى إلى إطالة عبارات التقديم إلى ما لا نهاية له أود هنا على أي حال أن أفتتح هذه الجلسة المخصصة كما تعلمون لمكانة الكاتب والروائي في ثقافته بما أحب أن أدعوه امتداحاً شديد الإيجاز للمختلف ، كما أود أن أستفيد من هذه اللقاءات للتذكير بكلمات فيكتور سيغالان هذه : « بالاختلاف والتنوع يزهر الوجود » . كلمات يبدو لي أن من المهم جداً أن نضعها اليوم في أذهاننا ، في وقت يثير فيه الإحساس بتأزم الهوية كما تعلمون ، لدى بعض من مثقفينا ، ردود فعل تسير باتجاه المركزية ـ الأوربية ، ويولّد مواقف من الانطواء على الذات تختبيء وراء أفكار مثل العودة إلى أسس وجذور الفكر الكوني . إنني لأحب حقاً أن تكون هذه اللقاءات أو بالأحرى هذا الحوار فرصة لاكتشاف شراكة بشرية في تنوّع الأحاسيس ، وألا تتموضع عميقاً لا تحت يافطة احترام التناسق السليم ولا ـ على العكس من ذلك ـ تحت يافطة تدعو إلى احترام مصلحة الأخر في الاختلاف ، وفي ارتداء مسوح الغرابة بشكل من الأشكال ، كما لا أحب لها أن تتموضع تحت يافطة نيّة حسنة عنيدة تكمن في اكتشاف الاختلافات على النمط نفسه . أحب لهذه اللقاءات أن تعلمنا ، أو أن تعلمنا من جديد ، ليس فقط سعادة اكتشاف أن ثمة آخر ، بل كذلك أن هذا الآخر يجعلني أفكر . لذلك أحب ألا يشهد هذا المكان تعبيراً لا عن حق كل الثقافات في الاختلاف ولا عن مصالحة إنسانية ، بل أحب له أن يشهد دروساً في تفكير الاختلاف على أنه اثراء . ولهذا لا يتعينّ أن يستدعى الآخر هنا من قبل كل ثقافة على حدة بوصفه صورة خارجية للمختلف ، بل أن يكون هذا الآخر بالنسبة لكل واحد كاشفاً عن اختلافه الخاص به . وفي النهاية أحب أن يخدمنا هذا كله من أجل تحريك خط الفصل القائم بين الذات والآخر ، وأن يساعدنا على إعمال الفكر في تعددية وتنوعية كل ثقافة من الثقافات . . . وأن يعيننا على إيقاظ الوعي بالفروقات التي يتشكل منها ما يُعتقد ـ بشكل أقل أو أكثر أسطورية ، أنه الوحدة الثقافية . وإنني لأعتقد بأن لا شيء يهدد ثقافة من الثقافات ، كل ثقافة ، الثقافة بصورة عامة ، قدر ما يهددها التشابه ، ومما

لا ريب فيه أن هذه المعضلة هي واحدة من أخطر المعضلات الناتجة عن حداثتنا المنمطة ، معضلة تبرز كشجّ ينذر بموت الثقافة بفعل ظاهرة التسطح . والحال ـ وهنا تكمن الغرابة في الموضوع ـ أن ما علينا أن نخشاه في نهاية الأمر أكثر من خشيتنا من انغلاق كل واحد على ذاته ، إنما هو المغالاة في فتح الثقافات على بعضها البعض . وأود هنا أن أستشهد مرة أخرى بسيغالان ، الذي راح عند بداية هذا القرن يتنبأ قائلاً : « المختلف يتضاءل ، وهنا يكمن الخطر الأرضي الأكبر » . إذن ، أسمح لنفسي بالاعتقاد بأن هذا اللقاء بين الكتّاب ، لقاء شديد الأهمية ، لأن دور الكاتب هو دور ذاك الذي داخل كل ثقافة من الثقافات ، يخوض المعركة ضد التشابه ، وذلك ـ دون شك ـ لأن الكاتب يتحرك بفعل شعور الغيرية إزاء الذات . في العمق يظل الكاتب هو المنفيّ ، المنفيّ الضروري خارج الاجماع . وأود هنا ، كذلك ، أن أشدد على دور الرواية . ومما لا شك فيه أننا بسبب أهميّة هذا الدور اخترنا هنا أن نتحدث عن هذا الشكل التعبيري . الرواية التي تلعب دوراً هاماً في المعركة ضد تسطيح الثقافة . لأن الرواية ،كما تعلمون ، نوع أدبي ولد كنتاج لتجربة التمزق . الرواية تموضع نفسها على الدوام في صف القطيعة .

وأعتقد أن الأوان قد حان لافتتاح الحوار . . آن الأوان للانغماس في الاستكشاف المتبادل لخصوصيات كل واحد ، لدلالات هذه الخصوصيات ، ولتواريخها . آن الأوان لكي يتمّ التفاهم المتبادل ، ولكن بشكل فردي على وجه الخصوص .

وأعتقد أنني لست بحاجة لأن أقدم المحاضرين . كنت أنوي ذلك ، لكني سرعان ما لاحظت أنكم تعرفون بعضكم بعضاً . .

وهاأنذا أعطي الكلمة ، ومن فوري ، للسيد ألبير ميمي .

ألبير ميمي

إن كل جيل جديد يأتي ، يستعيد نفس المعضلات القديمة محاولاً أن يعثر لها على حلّ خاص بها . . أو هو يعتقد هذا على الأقل . لكني قبل زمن يسير وخلال لقاء أجريته مع عدد من الكتّاب الشبان ، فوجئت بهم يؤكدون بقوة وبشيء من الامتعاض ، أن معظم المسائل التي حركتنا قبل عقود من الزمن باتت الآن غير مفهومة بالنسبة إليهم : مسألة العلاقة مع أوربا ، ـ وبشكل أكثر تحديداً ـ مع فرنسا ؟ مسألة تجاوزها الزمن . . فهم اليوم تونسيون وجزائريون ومغاربة ، أو من أبناء بلد أفريقي أسود . وهو أمر لا يطرح عليهم أية مشكلات خاصة . العلاقة مع اللغة الفرنسية ؟ . لكنهم ، اليوم ، يتكلمون العربية ويكتبون بها . إذن فالعلاقة مع اللغة الفرنسية باتت مسألة ثانوية في رأيهم . مشكلة العلاقة التبعية إزاء أوربا ، سواء أنقصت جوّانيتها أو زادت ؟ . ليس لديهم في هذا المجال أي كشف حساب يقدمونه لأوربا التي باتوا يشعرون أنهم أكثر استقلالاً إزاءها . وهنا لكي أوجز بعبارة إجمالية بعض الشيء ، أقول إن هؤلاء الشبان يزعمون أن المشكلة السياسية لم تعد تهمهم . إنهم من كتّاب الحداثة ، كما يقال في أيامنا هذه . بيد أني لست أكيداً من أن هذه الرزانة الجديدة ، المعلنة ، لا تخفي وراءها ضروب قلق أخرى . فالحال أن هذا الرفض المعلن لكل اهتمام سياسي ، بل ولكل فلسفة اجتماعية يبدو لي أشد فخامة ، لدى البعض ، من أن يكون طبيعياً . أنا لست واثقاً مثلاً ـ طالما أننا نعيش في فرنسا ، لكني أعتقد أن المشكلة مطروحة كذلك في البلدان الأنكلوساكسونية ـ أن فرنسا الغائبة والحاضرة ، بثقافتها ولغتها ، بصداها الخيالي الآتي من عمق ماض يتطابق جزئياً على الأقل ، مع جذور كل شعب من هذه الشعوب ، قد كفّت عن وشوشة يومية كل واحد من هؤلاء ووعيه الجماعي . إذ حتى مشكلة اللغة التي تبدو ظاهرياً وكأنها خاصة بمهنة الكتابة ، ليست في حقيقتها مجرد مشكلة تقنية أدبية . والكتّاب جميعهم يعلمون هذا . علينا أن نقرّ ، بالتأكيد ، بأننا قد شهدنا نهاية المعضلات التي كانت شديدة السخونة ، المعضلات التي ارتبطت بانتهاء الاستعمار وولادة الأمم الفتية ، لكن

علينا أن نقرّ أيضاً بأن هذه المستجدّات ، هذه الولادات وهذه الإنبعاثات ، قد طرحت بدورها معضلات جديدة فظيعة بإمكاننا أن نوجزها بالعبارة التالية : إنها معضلات الما ـ بعد . ما الذي يحصل فيما ـ بعد ؟ . ولنقرّ أيضاً بأن قلة قليلة من بيننا أقلقها حقاً هذا السؤال ، علناً على الأقل ،بصوت مرتفع مجلجل ، وخاصة عن طريق الكتابة . . طالما أننا جميعاً هنا ، كتّاب . ربما أننا لم نع المسألة بوضوح ، وهو أمر سيبدو في عرفي ، مدهشاً إلى حد كبير ، طالما أن المطروحات شديدة الأهمية ، بشكل واضح . وربما ، وهو أمر سيكون أكثر خطورة ، ربما أننا نحن تعمدنا ، لأسباب مختلفة ، عدم تسليط ما يكفي من الضوء عليها . وبوسعنا الافتراض أن هذا كان أكثر تناسباً إن لم يكن أقل خطراً . . خاصة في بعض البلدان التي انحدرنا منها ، حيث تجاوز قمع الكتّاب ـ وهنا أزن كلماتي بدقة ـ هول القمع الذي مارسه المحتلون ؟ . ويمكننا أن نفترض بأنه من الأقل إزعاجاً مجابهة عدو خارجي من مجابهة أهل الدار . وربما كان علينا أن نقرّ ـ بكل بساطة ـ أن الزمن قد تجاوزنا بعض الشيء بسبب هذه النقطة أو تلك ، وأننا لم نعد قادرين على إدراك كافة معطيات الوضع الجديد ،المعطيات الجديدة للتاريخ . وليس لنا ، بالطبع ، أن تخيفنا مثل هذه الاعترافات . فأنا أعتقد أن الاعتراف هو ، بالنسبة إلينا كرجال قلم وكلام ، في الوقت نفسه امتياز وضمانة صحية . ومهما يكن ، من الواضح أننا إذا شئنا أن نواصل القيام بمهنتنا ككتّاب ، وأن نحافظ على مكانتنا في الثقافة ـ طالما أن هذه هي موضوعة هذه اللقاءات ـ ، يتعينّ علينا أن نجابه مشكلات الما ـ بعد بنفس الشجاعة التي اقتضتها منا مجابهة مشكلات الماضي . فإذا كان علينا ، في هذا السبيل ، أن نجابه هذه المرة قومنا وليس الآخرين وحدهم ، فليكن !! فتلك هي مجازفاتنا والمخاطر ، وذلك هو الثمن الذي يتعينّ علينا دفعه ، ثم إنه لا ينبغي علينا أن نذعن لرأي أخواننا أكثر مما أذعنّا في الماضي لرأي أولئك الذين كانوا أعداءنا . لا ينبغي علينا أبداً ـوذلكم هو واجبنا ككتّاب ، كرجال قلم ، ورجال كلام ـ أن نخشى الإرهاب الداخلي ، سواء أكان لفظياً أو فعلياً . وليست المسألة مسألة إعادة فتح ملف الالتزام القديم ، والعودة إلى مساجلات لا شك أنها باتت بائدة ، إن لم تكن قد انتهت تماماً إلى نتيجة إيجابية . فنحن

لا زلنا غير عارفين ، أو أننا نعرف معرفة ضئيلة ، ما يتعلق بحصة اللا إرادة واللا وعي في عملنا الإبداعي وما يتعلق بحصة الإرادة والمشروع الأخلاقي . وأنا لا زلت مقتنعاً ، فيما يخصّني ، أنه لا يتعينّ أن يُطالَبْ كاتب أو فنان بأن يزيد من هذه الحصة في عمله ، أعني حصة الإرادة ، وحصة المشروع الملموس ، لأن ذلك سوف يفسد أواليات الإبداع الدقيقة ، هذا إن لم يؤدّ في بعض الأحيان إلى جفاف المنبع . إن هناك شيئاً من الإلحاح ، بل وشيئاً من القحّة يبديها السياسيون في بعض الأحيان ، حين يطالبون بأن تكون حصة الإرادة ، وحصة الهيمنة العقلانية على العمل كبيرة ، كما لو أنهم هم أنفسهم كانوا مهيمنين حقاً على الأحداث . إنه لمن الضروري أن يتمكن كل واحد من قول ما هو بحاجة لقوله ، وبالطريقة التي بها يستطيع القول . ولكن في المقابل ،لا ينبغي علينا نحن أنفسنا أن نقطع سبل وحينا ، حتى ولو بفعل الحذر ،أو بفعل احترام مزعوم ، وأن نقمع أنفسنا بفعل رقابة ذاتية ـ أكرر أنها تماثل في سوئها وضررها ، أي قمع خارجي تمارسه شتى السلطات . ثم لا يتعينّ علينا أن نخلد إلى لذة نقد ممنهج متواصل ، نقد نمارسه للذة النقد وحده ، نقداً ممنهجاً ومجرّداً كما لو أننا كنا مكلفين بمهمة لا زمنية ، كما لو أن الكاتب مكلف من قبل الآلهة بواجب لا زمني ولا اجتماعي . . ومقابل هذا يتعينّ ألا نتجاهل ، هكذا وبكل بساطة ، بإغلاق عيون متواطىء ، كل الأخطاء والتشويهات والانحرافات التي يمارسها من هم وراءنا ، مهما كان هدفهم وحسن نيّتهم كبيرين . وذلك لأن علينا أن نعترف بأن مصادر القلق لا تنقص المجرى الجديد للحيوات الجماعية ، هذه الحيوات التي رغبنا بها بضراوة ، ومن أجلها ناضلنا في بعض الأحيان ، ونتمنى اليوم أن نحافظ على وعود الماضي الكريمة . بيد أن الناس ينتظرون منا بالتحديد التعبير عن ذلك القلق والكشف عنه وإلقاء الضوء الصحيح عليه . وبالنظر إلى أن مصاعبنا اليومية وانحرافاتنا تعاش من قبل مجموع قرائنا وإن بشكل إمكاني ، علينا نحن ، شئنا ذلك أم أبيناه ، أن نكون التعبير عنهم وصوتهم .وليس بالإمكان طبعاً أن ندرس هذه الأمور كلها هنا ، فالموضوع فسيح والوقت ضيّق ؛ لكني سأقول لكم إنني حين رغبت في تحضير هذه المداخلة نقّبت في أوراقي وملفاتي وتنبهت باندهاش وبشيء من الحزن إلى

أنني منشغل بهذه الأمور منذ ثلاثين سنة . فمنذ ثلاثين سنة بالتحديد كتبت نصاً حول « ما هو الأدب القومي ؟ » وأتبعته بنص حول « ما هو الأدب الشعبي » .
بيد أن هذا الاكتشاف لم يُعِدْ لي شبابي بل أحزنني . لكنه برهن لي في الوقت نفسه على أن هذه المشكلات تظل راهنة وأنه لا يتعينّ علينا أبداً الانغماس في بحثها . لقد قلت لكم إنه ليس من الوارد أن ندرس هنا ، ولا حتى أن نضع إحصاء كاملاً بالمشكلات التي ظهرت على هذا النحو منذ نهاية الاستعمار والتبعيات ـ ولكن من الواضح أن مصاعب الترتيب قمينة بأن تظهر في كافة المجالات المستوعبة أو التي لم تستوعب بعد . لقد شهدنا ، بالفعل ،إفراطات في استخدام السلطة ، وإخفاقات اقتصادية وأخطاء ثقافية . كان هذا كله إلى حد ما ، وبشكل طبيعي ، لا مفرّ منه . . . وكان أجمل بالطبع أن تحصل معجزة تسوي الأمور بشكل كامل . ولكن كان من قبيل المعجزة أن يحصل مثل ذلك التتابع السلس بين المؤسسات الثقافية ، والرجال الذين وصلوا حديثاً إلى السلطة ؛ والمهام ، الجديدة في كثير أو قليل ،التي وقعت على عاتقهم . كل هذا كان رائعاً لو يحدث . ولكن من طبيعة الأمور ،تقريباً ، ومن طبيعة السلطات أن تمارس التجاوزات ، وأن تفسرً المهمة التي أُنيطت بها حسبما يحلو لها . لا يقع هذا في أممنا الفتيّة وحدها ، بل في كل الأمم ، وفي الأمم العريقة بالتأكيد . فالحال أن كل دولة يغويها ـ بشكل ما ـ أن تستغل عيش مواطنيها جميعاً ، بشكل يجعل قوتها الناشئة تبدو وكأنها تقف ضد أولئك الذين تناط بنا مهمة خدمتهم .لكن الأكثر مدعاة للقلق أن كل دولة ، مهما كان شأنها ، تلجأ ، من أجل حركتها ، إلى الأدوات المعتادة في تسيير الدول : أي المكاتب والإدارة والشرطة في الداخل ، والجيش في الخارج . ثم يحدث أن أذرع السلطة هذه ، هذه المخلوقات التي تولّدت عن السلطة تبدأ بالوجود لحسابها الخاص . وهو أمر ليس من شأنه أن يكون خطيراً حقاً لولا أن هذه الحياة المستقلة تكتشف بالتدريج أن بقاءها يبدو لها أكثر أهمية من حياة المواطنين . وعلى هذا النحو رأينا بعض أجهزة الشرطة تستخدم أساليب الرقابة والقمع بل والتعذيب التي كنا نعتقدها وقفاً على أنظمة القمع الخارجي .ورأينا مكاتب تصبح سرطانية منتفخة تعمل كبؤرة منغلقة على نفسها وتنسى كل النسيان الرعايا الذين قد يكون من

حظهم أن يكتفى بنسيانهم . . إذ ، في بعض الأحيان ، يحدث لصنوف التعذيب الإداري والمذلة ، بل والقمع أن تكون من الهول بحيث تدفع البعض إلى التحسر على الأزمان البائدة . وأقول لكم للأسف ، كما أفكر تماماً ، أن هذا يحدث خاصة للناس الأكثر بساطة الذين لا يعرفون كيف ينبغي لهم أن يفسّروا القوانين لما فيه خيرهم ،ولا أن يطاردوا الإدارات ، ولا أن يتعاملوا مباشرة مع قمم الهرم . بل ويحدث لبعض الأمم الفتية ، الغيورة ، إلى حد الإفراط على قوتها المستجدّة أو النهمة لمزيد من القوة ،يحدث لها أن تتبنى النزعة القومية في سماتها الأكثر قابلية للنقد ، المتخذة شكل شوفينية عدوانية ، طالما كنا نشجب وجودها لدى الأمم العتيقة ، تصل إلى حد المطالبة بالأراضي والتوسع العسكري . . وهكذا بتنا نرى الصراعات لا تعدّ ولا تحصى ، حتى بين الشعوب ذات المصير المشترك واللغة المشتركة والتقاليد والمؤسسات المشتركة . هل من أجل هذا تمنينا في الماضي الوصول إلى الأصالة ؟ . وهل أردنا الصلابة القومية مستعادة من أجل تهديد صلابة الآخرين ؟ . ويا حبذا لو أن العدالة الاجتماعية والاقتصادية ، جاءت ، وراء هذا الإفراط في التسلط السياسي والإداري ، لتعزّى وتكافىء شعباً انتظرها على مضض وحارب طويلاً من أجل الوصول إليها . ولكن بالعكس ،إذ على الرغم من كل الوعود ، عادت للظهور إقطاعيات جديدة ، بدت في بعض الأحيان أكثر فهماً من القديمة وأكثر قحّة لأنها ادّعت لنفسها مشروعية . والثقافة أخيراً ، هذه الثقافة التي كنا نأمل منها إيناعاً وتجدداً بعد أن انعتقت من العقبات التي أقامها الآخرون ،المهيمنون في وجهها ، وبعد أن تخلّصت من المكبّلات الداخلية التي نتجت عن قمع وشرخ روح الناس المهيمن عليهم ، هذه الثقافة سرعان ما تبدت متردّدة ، أو هي التجأت إلى عودة إلى الماضي عقيمة ، اختبأت في الفولكلور ،وفي شتى الذرائع الأسطورية وراحت تفرط في تمجيد ماض خرافي ، مكرّسة شوفينية فارغة ، بدلاً من أن تكون من الجرأة بحيث تعيد تفسير التقاليد ، مستخلصة منها ما هو نافع وجيّد بغية تجاوزها وصولاً إلى توليفة جريئة تساعد على مجابهة المستقبل . والأدهى من ذلك أن الثقافة استخدمت اجتماعياً واستخدمت عمداً كوسيلة إكراه وإقناع ، بغية الحفاظ بشكل أفضل على الإمساك بالجسم الاجتماعي في كليته . ثمّ ، أفلم

يحدث لنا أن شهدنا تلاعباً بيّناً بقيم الدين الجديرة بالاحترام كما بقيم الأخلاق ؟ . بيد أن علينا أن نكرر مرة أخرى أن هذا كله ربما كان ، إلى حد ، أمراً لا مفرّ منه . فأية أمة فتيّة لا يمكنها أن تولد وأن تتطور من دون صعوبات وقلق وخطر . أمر من طبيعة الأشياء . لكن على رجال السلطة أن يفهموا أيضاً أن طبيعة الكتابة أن تترجم ضروب القلق هذه وأن تكشف عن الأخطاء . فكيف للكاتب ، وأكثر من الفنانين الآخرين الذين لم يتوفر لهم حظ أو نحس استخدام الكلمات ؛ كيف للكاتب أن يغلق عينيه وأذنيه وفمه وفؤاده وعقله ، أمام أصناف البؤس الجماعي ، من دون أن يجعل نفسه ، بشكل من الأشكال ، متواطئاً ولو عن طريق الصمت ، مرتكباً « جناية عدم مساعدة شعب في خطر » ؟ . نحن لسنا ، وها أنذا أكرر هذا من جديد ، لسنا من أنواع الملائكة الحاملة لسيوف برّاقة ، المكلفة بالسهر على طبيعة الأمور والحكومات ، ولا على طبيعة أعدائنا وطبيعة شعوبنا . لكننا رجال لغة . وذلكم ما ينتظره الآخرون منا ، ذلك ما ننتظره من أنفسنا . فإذا صمتنا ـ وأؤكد لكم هنا أنني لا أحاكم الناس الذي يصمتون ـ فلنعرف أن هناك ظروفاً يكون الصمت ثمناً للبقاء فيها . إنه لمن السهولة بمكان أن نتكلم انطلاقاً من باريس ، هذه المدينة الرائعة التي يمكننا أن نقول فيها كل شيء وأكثر ؛ ولكن لا أحد يصرّ على أن يكون بطلاً . . . إنه لمن الأسهل للمرء أن يكون بطلاً من بعيد ، ومع هذا فإن مسؤولية القمع يجب أن تترك على عاتق الجلاد ، لا على عاتق المضروب . وحين نصمت ، بقرار صادر عنا نحن أنفسنا أو بإرادة طرف مسيطر ، فإننا لا نخون فقط العدالة الاجتماعية ، لا نخون ما ندين به للآخرين ، لقرائنا ، بل نخون أنفسنا . يبقى أنني على قناعة من أن الكلمات والمعاني تفلت منا وحدها ، ورغماً عنا ، منذ اللحظة التي يفتح بها الكاتب فمه . إنه يكشف ، ويكشف عن ذاته . وتلكم هي فضيلة اللغة . السكوت ممكن ؛ لكن السكوت يقتل الحرف على لسان الكاتب فيكفّ عن أن يكون كاتباً .

جبرا ابراهيم جبرا

إنني سعيد جداً أن يتاح لي أن أتحدث في هذه الندوة (ونحن كلنا هنا ، أو الأكثرية منا روائيون) في موضوع يهمنا كثيراً لأنه موضوع حياتنا ، وأن نسمع الآخرين صوتنا بهذا الترتيب وبهذا النظام ، وبهذا الهدوء والعقلانية ، أمر رائع ، وأرجو أن يزيد من التفاهم بين الحضارة العربية والحضارة الفرنسية والحضارات الأخرى .

أولاً أود أن أقول إن هذا اللقاء أو هذا المؤتمر ، ما كان له أن يكون ممكن القيام قبل عشرين أو ثلاثين سنة . فأنا أذكر أنني في أوائل الخمسينات كنت أكتب مقالاً عن « الرواية والإنسانية » ، وأردت أن أحصي عشرة روائيين عرب مهمين ، فوجدت الأمر صعباً . . صعباً جداً . أما الآن ، فإننا والحمد لله نستطيع أن نعدد الكثيرين من الروائيين ، والكثير منهم على مستوى يمكننا أن نفخر به . جيلنا هو الذي وسع هذه الرقعة التعبيرية الهائلة . وكان لا بد لجيلنا أن يلجأ إلى هذه الوسيلة التي هي من أهمّ ما أوجدته الحضارات من وسائل للتعبير عن ذاتها . لقد أغنانا الزميل الدكتور بدرالدين عرودكي بالعرض التاريخي المركز والجميل لتطوّر الرواية لدينا منذ مائة سنة وأكثر . وأنا معه في أهمية الدور الذي لعبته الرواية الفرنسية في تطوير ـ أو في الواقع في إيجاد ـ الرواية العربية الحديثة . نحن ، جيلنا ، جيلي أنا وربما الجيل الذي سبق جيلي ، ديننا كبير للرواية الفرنسية كما كتبت على أيدي فلوبير وستندال وبلزاك وصولاً إلى مارسيل بروست وأندريه جيد وجان بول سارتر وألبيركامو .

في الواقع ، أكاد أجزم أن الذين بدأوا يكتبون في الأربعينات والخمسينات واستمروا في الستينات والسبعينات ، أكثرهم كانت بداياتهم عن طريق الروايات التي ترجمت لهؤلاء الكتاب وغيرهم من الفرنسيين إلى اللغة العربية . . . وذلك قبل أن يقرأوها مباشرة في الفرنسية ، ثم قبل أن تأتينا التأثيرات الأخرى ، ولا سيما عبر الرواية الروسية (تولستوي ودستويفسكي بشكل خاص) والتأثيرات الأنكلوساكسونية (الانكليزية والأمريكية) . إذن ، نحن ديننا كبير جداً لهذا الأدب الروائي الأمثل الذي كان له أثر في تطوير المجتمع

الفرنسي ، بقدر ما كان له أثر في تطوير طاقة الإنسان في كل مكان على التعبير عن حاجاته النفسية .

قبل مجيئي إلى هنا كنت أقول إننا لا نستطيع أن نقيم مقارنة بين الرواية عندنا والرواية في فرنسا حتى من ناحية الدور الذي تلعبه رواياتنا في ثقافة المجتمع العربي بالنسبة للدور الذي تلعبه الرواية الفرنسية في المجتمع الفرنسي . ولكنني مما سمعته قبل لحظات من الزميل الأستاذ ألبير ميمي ، شعرت أن ما يقوله ينطبق أو أن الكثير مما يقوله ينطبق على وضع الرواية أو الكتابة عموماً في الوطن العربي أيضاً . نحن في الواقع قد نبحث عن رقع الاختلاف ، لكننا قد نجد أن التشابه والتماثل ربما كانا أكثر من الاختلاف ، لسبب بسيط ، وهو أن الإنسان في هذا العصر لم يعد يعيش في جزر منفصلة بعضها عن بعض . التواصل مستمر والطاقة الفكرية التي يتميز بها شعب ما لا بد أن تعبر البرازخ والمحيطات بين الجزر ، وتصبح طاقة لأمم الأرض كلها . أنا لست باحثاً سوسيولوجياً ، ولن أقدم بحثاً سوسيولوجياً ، إنما أود أن أتحدث بشكل خاص عن تجربتي الروائية وعلاقة هذه التجربة بالمجتمع الذي نشأت فيه والذي أنا جزء منه .

إن الكاتب العربي كغيره من المثقفين اليوم ، يجابه إشكالية متعددة الأوجه وهي إشكالية معقدة ، تتداخل عناصرها وتتفرّع ، وعليه أن يتعامل معها بوعي وإرادة . وبعض هذه الإشكالية يتمثل في أن به شعوراً بحاجات ذهنية جديدة تنهال عليه من عصره ، ولكنه لا يفلح دائماً في إعطائها التعبير اللغوي الحقيقي والنافذ ، بحيث يبقى في حيرة تجاهها وهو يريد أن يحقق التعبير الذي يستطيع احتواءها بصورة أو بأخرى .

والزمن العربي ـ وهذا شيء معروف ـ مُبتلى بالفواجع المتلاحقة ، ولكن هذا الزمن العربي لا يمكن أن يبقى ساكناً في خضم من أزمان أخرى تحيط به ، وتكاد تكون مدوّمة حوله . ولأن على هذا الزمن أن يجد في النهاية وسيلة للتناغم مع الأزمان الأخرى كي يقي نفسه مغبّة السقوط والانكسار ، فإن المثقف يجد تناقضاً حاداً ومؤلماً بينه كجزء من زمنه وبين الأزمان التي تفرض عليه حركة قد لا يستطيع أن يواكبها ، وهنا السرّ في هذا الإشكال : فهل يكون الحلّ

في الرفض والرضا بالسقوط كضرب من الاستسلام لقدر لا يمكن اختراقه ؟ . أم يكون الحلّ في إيجاد القدرة على استيعاب الإيقاعات الأخرى بشكل من الأشكال هو حتماً الشكل الإبداعي ؟ .

وأنا كشخص حاول أن يكتب رواية ويكتب نقداً قد واجهت هذا الإشكال أولاً ، كأمر صادم ، محيّد ، يكاد يبعث على اليأس من القدرة على معالجته ، ثم كانت المحاولة لفهم هذا الإشكال والنفاذ إلى حقيقة عناصره ، أملاً في إيجاد الحل الذي ينهيه ، ويمهّد لفهم القضايا الإنسانية الأكبر التي لا بد أن يستدرجها مثل هذا الحلّ .

أذكر أنني أيام دراستي الجامعية كنت أكتب بحثاً كل أسبوع للأستاذ المشرف في موضوع أدبي يقترحه علي ، وكنت أدرس الأدب الانكليزي . وكان أستاذي كل مرة تقريباً يدهش لبعض ما أقوله ،لأنني لم أكتف بإعادة ما قاله النقاد الذين اعتمدتهم في كتابة ذلك البحث ، وكان يسمّي هذه الناحية من كتاباتي أو دراساتي الأسبوعية بـ « الناحية الجبروية » ـ نسبة إلى اسمي ـ إلى أن أدرك بعض ما أعانيه من معالجة للإشكال الثقافي الذي وعيته منذ تلك الأيام ، كطالب عربي يدرس الثقافة الانكليزية في جامعة أجنبية كبيرة (كمبريدج) تعجّ بالمواقف الدينامية تجاه قضايا العصر .

فيما بعد ،وجدت أن الإبداع هو الذي سيحسم الأمر بالنسبة لي ، وليس مجرد التأكيد على الرأي ،على خطورة ذلك . وكانت قضية الإبداع ، منذ أول نشأتي ، تلحّ عليّ وتستأثر بجزء كبير من همّي وتفكيري ، ولا تتيح لي الهدوء النفسي الضروري لمتابعة ما لدي أو ما أكتسبه من رأي بشكل نقدي أو دراسي . وعرفت عند ذلك هذا التراوح الحار ، العطش ، المتطلع ، المبرّح ، بين أن يفهم الإنسان عقلانياً قضية ما بالنقد والتحليل وبين أن يطلق لنفسه سجيتها لكي يحقق ذلك الإبداع الذي يجب أن يكون هو موضوع النقد والتحليل . ولعلني حتى هذا اليوم ، أجد نفسي مأخوذاً بهذا التراوح الذي هو ، في النهاية ، ما أنجزت وما أرجو أن أنجز .

وجاء يوم سألت فيه نفسي : أي معنى أجد لحياتي في كوني كاتباً في هذا العصر ، وفي هذا المجتمع العربي بالذات ؟ . إنه سؤال كبير ومخيف ، لأنه

يطالب المرء بإعادة النظر في كل فعل قام به ، وكل رأي عبّر عنه ، وكل وضع وكل شخص ابتدعه ،فجازفت وقلت : إنني لو لم أكن كاتباً في هذا العصر ، لكان الأجدر بي ألا أنتمي إليه ولكنت حينئذ كميّة مهملة أخرى سُلِبت العقل والإرادة .

الكتابة عندي هي انتصاف لنفسها . ولو لم يكن هناك معنى نريد اقتلاعه من قلب الكينونة عن طريق الكتابة التي هي ، في نهاية المطاف ، تأمل الذات في الكون وتحريك شيء ما فيه ، لكان من الممكن أن أبقى دون أن أكتب . غير أن هذا الذي في قلب الكينونة يغريني ويمتحنني ، يمتعني ويجرّحني ، ولا أجد لنفسي إلا الضرورة الواحدة التي تدفعني دوماً في اتجاهه . أن أكون كاتباً في هذا العصر هو أنني منطلق نحو بعضٍ من أعماقه ، ومحرّك لبعض من قواه .

فالكتابة ، في مجتمعي ، هي حياة ودلالة في الحياة . أي أنها العيش بشكل مضاعف ، بشكل غزير وملحّ . وهي دلالة على أن هذا العيش الغزير ممكن دائماً ، ولكنه لا يتحقق دائماً لكل من يريده . قد نقول إن التأكيد على الحياة هو التأكيد على دلالتها التاريخية باعتبارها تياراً فائضاً ، متواصلاً ، يجمع بين الأزمان كلها ،كما يجمع بين الأمكنة كلها ،كما يجمع أيضاً بين حيوات الأفراد كلها . والكتابة إنما تستقي من هذا جميعاً وتصب فيه ،وتأخذ منه نبضها وتعطيه نبضه هو أيضاً . . . فالتاريخ كما أعلم ، ليس هو الحدث فقط ، إنما هو الحدث مروياً ومعاداً تركيبه في صيغ من الكلمات الملأى بالعلاقات القائمة بين المعاني ،أي أن التاريخ هو الحدث داخلاً في صيغة اللغة . ولن يوجد إلا عن طريق اللغة . والكتابة إنما تحقق ضرباً من التاريخ ،وتوجد دلالته ،لأن الكتابة هي التعامل الأبهى والأروع مع اللغة .

ولذا فإن علاقة الكاتب بالواقع اليومي لمجتمعه وثيقة ومتعددة الأطراف دائماً . ومهما بدا أنه يعتزل بنفسه حين يتعامل مع الكلمات ، فإنه ليس كياناً منفصلاً عن الكيانات التي تجعل لوجوده معناه . ولذا فإن علاقته بالواقع اليومي هي علاقة بضميره وضمير مجتمعه معاً ، بضمير أمته وضمير الإنسانية كلها ، في آن .

يخيّل إلي أن المرء يعيش كل لحظة من لحظاته على مستويات كثيرة في وقت

واحد . والكاتب هو الذي وُهب تلك المقدرة الغامضة على وعي تلك المستويات كلها في وقت واحد ، كما وُهب تلك اللجاجة الفكرية التي تلحّ عليه في أن يصل بين هذه المستويات جميعاً في كل لحظة .

هل هذه علاقة محددة بالواقع اليومي ؟ أم أنها علاقة جامحة تتخطى الواقع بمفهومه الأولي ؟ الواقع اليومي هو وقائع ، والحقيقة الآنية هي حقائق ، والإحساس الآني هو أحاسيس لا يضبطها الزمن . والحياة ، على هذا النحو ، لا بد لها أن تكون أيضاً ملأى بالألم وحسّ الفاجعة . كما تكون ملأى بالحب ،بأشكالها التي لا تحصر .

وبالنسبة للكاتب ، فإن الارتباط بين هذين البعدين ، ما هو واقع يومي وما هو حياتي تاريخي ، يؤدي به إلى بعد آخر قد نسميه « البعد الروائي » . وعن طريق البعد الروائي ، قد يوجد الكاتب سبلاً في الحياة تؤدي إلى تجديدها أو إدراكها على غير ما يتوقع المجتمع . وهذا ما يجعل المجتمع أحياناً يلقي على الروائي مهمات أكبر بكثير مما يستطيع تحمّله فنّه الروائي ، فيطالبه بإعادة إبداع للواقع وللحياة ، وبإيجاد حلول هي أصلاً من اختصاص أنواع أخرى من المعرفة : التاريخ ، السوسيولوجيا ، علم النفس ،وغيرها من العلوم .

لا شك أننا نعيش في فترة شديدة الحيرة ، كثيرة التساؤل ، حيث الطرق متاهات ، وحيث المؤشرات كثيراً ما تؤدي إلى غير ما تشير إليه . فيتبدّى في الناس توق إلى ذلك الرجل الذي قد يكون لهم أشبه بالمُوحى عند البدائيين ، يذهبون إليه بأسئلتهم فيجيب عنها . يذهبون إليه بأعبائها فيرفعها عن كواهلهم . يذهبون إليه بحيرتهم فيدلهم على اليقين الذي ينهي حيرتهم . إنه توق بدائي وعميق في النفس الإنسانية : وهو شديد الحضور ، بشكل خاص ،في الأزمنة الصعبة .

ويبدو أن الروائي في الفترات الأخيرة جعل يجتذب ، عن حق أو غير حق ،هذا التوق في الناس . فبينما يُقبل بعضهم على ما يكتبه الروائي كوسيلة لهروب آني من هذه الآلام النفسية ، أو كوسيلة لإنقاذ آنيّ من هذه الآلام ، راضين بما ينالونه من الرواية ، نجد أن البعض الآخر ، الأكثر تأكيداً على تساؤلاته وحيراته ، يطالب الروائي بما لا يمكن لفنّه أن يحققه من أجوبة ، لأنها

أجوبة قد يطلبها هؤلاء من صنوف المعرفة الأخرى . أي أن هناك قدراً من تطلع المجتمع لن يكون إلا خارجاً عن الصدد بالنسبة للفن الروائي . ومع ذلك فإن الرواية ما زالت تتمتع في أذهان الكثيرين بشيء من سحر الكهانة . فالرواية ،منذ أن روى أول إنسان حكاية على أهله وذويه ، أو أهل حيّه أو قريته ، هي رجوع الراوي من عالم مكتظ بالأحداث والأفعال والبشر لا يراه الآخرون ،فيعرضها عليهم بأقساط يتسنى لهم تخليها وإدراكها من الداخل لكي تغني حسّهم بانفعالات الحدث والفعل والإنسان ، وبالتالي تجعل نوعاً من الدراية أو الحكمة أقرب إلى تناولهم في معالجتهم أمور حياتهم . . . أي أن الرواية ، فضلاً عن كونها مسلية ، أو مشوّقة ، أو مثيرة ، تحمل في تضاعيفها بذرة الحكمة أيضاً ـ هذه البذرة التي هي في القلب من كل كتابة يتميز بها المرء . وهي بذرة مهيأة للانبثاق والنمو في ذهن من يتلقّاها .

ولكن الرواية لن تكون بديلاً لأشكال المعرفة الأخرى . فهي ، في النهاية ، إنما توحي وتنذر ،وتثير بدورها التساؤلات . ولكنها لا تستطيع ، ولم تستطع يوماً ، أن تأتي بالأجوبة القطعية ـ وإلا لبطلت أن تكون فنّاً .

وهذا الفن نرى الآن أن المجتمع يتابعه في أعمال الروائي الواحد ، إذا استقطب اهتمام المجتمع بالمواضيع التي يتوخاها أو نوع الشخصيات التي يخلقها . والمجتمع يفعل ذلك أحياناً بضرب من الإلحاح يجعله يناقش الروائي ويكاد يحاسبه على ما يبتدع . وهذه ظاهرة يفرح لها الكاتب ، مهما يكن النقاش أو الحساب . وقد قيل لي أكثر من مرة إن أبطال رواياتي ، مثلاً ، في الأغلب محكومون بالوعي ـ الوعي بمشاكلهم وبما حولهم ؛ وفي السياق العام للأحداث التي يصنعونها أو تواجههم ،غالباً ما يكون هذا الوعي مصدر شقاء ،لا عامل سعادة أو بهجة في حياتهم . فلماذا يحصل هذا كله وعلى هذا النحو؟ .

ثمة أجوبة عديدة ممكنة لمثل هذا السؤال . وأقلّ وأبسط ما يمكن للكاتب أن يقوله هو أن أشخاصه ، إذا كانوا محكومين بوعيهم . فوعيهم نوع من المعرفة ،وهو حتماً نوع من الألم الذي تصبح الحياة معه محاولة مستمرة للتغلب عليه ، أو الرضا به . وهذا يؤدي بهم إلى ضرب من النشاز مع واقعهم عليهم أن يتدبروا أمرهم معه . ولا يمكن للشخصية أن تتمتع بعمق يستحق التأمل إلا

إذا كان لها مثل هذا الوعي . وهي إذا تخلّت عن وعيها فقدت حقها في الوجود في سياق القصة التي تعيشها .

ثم إن ملامح الشخصية لا تتبينّ إلا بنوع من الاختلاف بينها وبين الآخرين . والاختلاف هو رفض الفرد أن تفنى شخصيته في السياق المجتمعي العام : والذي تفنى شخصيته على هذا النحو لا يمكن أن يكون له ظلّ على الأرض يذكر ، ولن يفيد منه المجتمع في شيء . والاختلاف في الشخصية لا بد أن يكون متأصلاً في الوعي الذي تتميز به . وهو وعي لا تتنازل عنه الشخصية ، لأنه يفتح لها مساراتها . حتى ولو كانت مسارات تؤدي إلى الشقاء والبؤس . ومع ذلك فإن البهجة ، أو السعادة ، تأتي كالوميض فتترك أثراً كأثر شعاع الشمس إذ يسقط فجأة من كوّة في غرفة مظلمة ، ثم ينقطع بانغلاق الكوة فيغدو لظلام الغرفة أثر غير الأثر الذي كان قبل سقوط الشعاع .

فالبهجة ، أو السعادة ، هي الزائل ـ ولكنها موجودة دائماً طي الإمكان في نوازع الشخصية التي تعاني وعيها ، وتجد تبرير بقائها فيه .

لا بد أن ثمة ارتباطاً بين هذا المفهوم للحياة وبين إحساس الروائي بالوجود الإنساني . فالروائي في الأغلب لديه إحساس بمعنى الحياة المأساوي الذي يفوق المعاني الأخرى ،والذي يجد فيه ، مع الفيلسوف الاسباني أونامونو استزادة من الحس بالحياة نفسها . أي أن فيه تكثيفاً للوجود الذي لولاه لكانت الحياة تافهة .

أما الإحساس بالوجود الإنساني ، الذي يلحظه المجتمع في الكاتب كإحدى صفاته البارزة ، فهو أكثر تعقيداً من أن يستطيع المرء تحديده حتى بمصطلحات التناغم والنشاز ، أو الضوء والظلام . وهو الذي يجعل الكتابة قضية ملحاحة ، ولا مردّ لها . وشخصيات الرواية هي بعض الوسيلة التي يستوضح بها الكاتب إحساسه بالوجود الإنساني في شتى أشكاله . ولذا نجد أنها كثيراً ما تكون في حالة من اللاانسجام مع الحياة ،ومع بعضها البعض ،بل وحتى مع نفسها .

وهذا كله من طبيعة الأمور . فالقصة ، منذ أقدم الأزمان ، إنما هي وليدة صراع بين أشخاص يجمعهم الراوي أو المؤلف ، على صعيد معين ، ليهيء

المسرح لبروز هذا الصراع . ويستثار همّ الإنسان وفضوله عندما يرى أن ثمة صراعاً يتصاعد ويحتدم ويؤدي إلى نتائج يصعب التكهن بها ـ فيزيائياً أو نفسياً . ولكن لنا أن نحدس بأنها لن تخلو من العنف ،وقد تؤدي إلى الموت ، ذروة كل صراع . . . وهذه صورة مبسّطة لعملية بنائية أساسية تتداخل فيها عناصر نفسية وفكرية وحدثيّة ، بالإضافة إلى العنصر التركيبي التقني في إعطاء الفضاء القصصي مداه الكامل . وبذا يتحتم وجود هذا اللاانسجام بين الأشخاص أولاً ، وبينهم وبين الحياة ، وبينهم وبين أنفسهم . والأخير له خطورته الخاصة لأنه ظاهرة إنسانية تؤثر في المسلك البشري ،والاجتماعي ، بقدر ما تؤثر أنواع اللاانسجام الأخرى . ومهمة الروائي تحوي في جوهرها ما يشبه التضاد أصلاً . فهو يأتي بجزئيات تتنافر فيما بينها لأسباب هي بعض مسار القصة ، ويفرض على هذا التنافر شكلاً من فنّه يحقق التناغم في العمل المنتهي بين العناصر المتصارعة ، أشبه ما يكون بخلق الهارموني في العمل الأوركسترالي ، حيث تتمازج أصوات في آلات متباينة تطلق أنغاماً متباينة ،ولكنها تنسجم صوتياً في الصيغة السمفونية الكاملة . ولعل متعة القارىء بقدر متعة المبدع ، تعود في أصلها إلى خلق هذا التناغم الكوني الكبير من النشازات والمتضادات التي تصطرع في داخله .

ويلاحظ المجتمع على الروائي اليوم انعدام الصفة المطلقة في أبطال رواياته ،والبطل الواحد قد يكون هو الشاهد وهو الضحيّة معاً . بل إن رؤية الكاتب أقرب إلى قول الشاعر بودلير : « أنا الجلاد ، وأنا الضحيّة . . أنا الجرح ،وأنا السكين » . وقد يسترسل في تأمله ليرى أن عصره يتكشف كل يوم عن مثل هذه الحقيقة التي هي ـ على حدّ قول المتصوّفة ـ « مجمع الضدّين » . وذلك كله ، ولا ريب ، جزء من الحسّ المأساوي للحياة

وما من ريب أيضاً في أن المجتمع يرى في الروائي لا محرّكاً فقط للفعل ـ على المستوى الذاتي على الأقل ـ بل محرّكاً للحلم أيضاً ، إن جاز هذا التعبير . ولعله يحدس بالعلاقة الوثيقة في ذهن الروائي بين الحلم والفعل ،وكيف أن الواحد منهما يغذي الآخر عن طريق الفن على نحو له أثره العميق في مسارات الحياة . وهنا نجد في شخصية السندباد البحري رمزاً أساسياً من رموز الكيان

العربي . عندما كان السندباد يروي حكايات مغامراته ، هل كان صاحب حلم أم صاحب واقع ، أم أنه كان صاحب الاثنين معاً ؟ . وأين يبدأ الحلم ، وأين ينتهي الواقع ، إذ يسأم السندباد حياة الهدوء والسعي اليومي في مدينته ، ويتوق إلى ركوب البحار التي يعلم أنها ستأتيه بالأهوال ؟ هل كانت حياته المدينية هي الواقع ،ومغامراته هي الحلم ؟ . وعندما يعود من المغامرة كل مرة محملاً بالذهب والجواهر ، هل كان يعود من الحلم إلى الواقع ؟ . إنه في كلتا الحالتين حصيلة وجودية لكيان لا يستطيع تفسيره لأنه من صنع الحلم والواقع معاً ، بحيث يتعذر عليه أن يفصل بين الاثنين . وكلما روى قصة إحدى رحلاته فهو إنما يدمج ـ عن طريق الفن ـ الحلم بالواقع ، أو الواقع بالحلم ، لكي يستطيع البقاء : لقد أصبحت حياته محصلة القوتين معاً ،وقصصه هي الشاهد على ذلك .

لعل كل روائي منهمك في متابعة خياله المحتدم في أثناء عيشه اليومي من ساعة إلى أخرى ، ومن تجربة إلى تجربة ، يفعل في حقيقة الأمر ما فعله السندباد . ولا بد له من أن يفعل ذلك . بل إن روائياً كبيراً مثل مارسيل بروست يتطرّف في هذا الرأي ، فيزعم « أن يحلم المرء حياته أروع من أن يحياها » ! .

والروائي في مواجهة المجتمع إنما يعلن ، بطريقة أو بأخرى ، أن كتاباته ليست إلا محاولة لتكثيف التجربة بأبعادها الحقائقية والحلمية معاً . ويجري الحديث هذه الأيام عن « حقائقية الخيال الروائي » و « خيالية الحقائق الواقعية » ، تأكيداً على الدور الممكن للرواية في حياة كل إنسان يقرأ . والمجتمع يعي أن الرواية تزيد من الدفع الخفيّ نحو اليقظة الحسيّة والنفسيّة معاً ،وبذا تطلق في المرء كوامن قدراته على تعميق الوشائج التي تصله بكل فعل يفعله ،وبكل خلجة يختلج بها كيانه . إنها في النهاية دعوة إلى وجود أشد غزارة ، وحياة أشدّ حرارة وجيشاناً ، وهنا لم نتطرق بعد إلى ذلك النفاذ الغريب الذي قد يتحقق لديه إلى المناطق المظلمة من رغبات وتفاعلات المجتمع ،دع عنك المناطق المظلمة من دواخله هو بالذات ، هذه الدواخل المتماوجة دوماً بالفرح والعذاب ، بالنشوة والألم .

لقد بدأ الروائي ، اعتماداً على هذا كله ، يحتل مكانة في المجتمع العربي كانت لقرون طويلة حكراً على الشاعر . ومع أن للشاعر مكانته الباقية إذ استطاع أن يكون فعلاً لسان القبيلة المفاخر بها والمحرض لها ، إلا أن المدينة العربية اليوم ، بتعقيدات وتداخلات العيش فيها ، أخذت تستجيب لهذا الكاتب الذي ما زال فيه شيء من « حكواتي » ألف ليلة وليلة ، مركّباً على راوٍ جديد يتأمل في شرعية وجودنا في هذا العالم . فالكتابة الروائية تنظّم علاقتنا مع العالم على نحو غير تقليدي ، في حين أن جذورها ما زالت ضاربة في التراث . وواقع الأمر أن الكتابة ، بحد ذاتها ، عمل ثوري ، سواءً أحسّ بذلك المجتمع أم لم يُحسّ . إنها طريقة لاعادة النظر في التجربة الإنسانية كلها ، بدءاً من الذات وتعقيداتها ، وانتهاء بالعالم وتعقيداته .

فإذا كان ثمة من علاقة بين الذات والعالم - وهي مبرر الحياة الأول والأكبر - فإن الكتابة ، وبخاصة الروائية منها ، هي التي تجعل لهذه العلاقة معانيها المتحركة دوماً بتحرّك الذات وتحرّك العالم معاً .

ربّ قائل : إن الإنسان يحيا ويعاني ويفرح ويتعذب ويُثري ويفقر من خلال تحركه في العالم دونما حاجة إلى العلم والورق بمعناهما الإبداعي . وما من شك في أن الأكثرية العظمى من الإنسانية إنما تفعل ذلك بالضبط . غير أن هذه الأكثرية لا تهمها الكشوف التي ما كانت الحضارة ممكنة بدونها ، والتي لم تأت إلا عن طريق القلم والورق على أيدي أناس كانت الكتابة لهم هي الشرعة الأساسية التي يحيون بموجبها ، فليس غريباً أن نقول : إن حضارة الإنسان بدأت بالكتابة .

عندما أخذ الإنسان يكتب استطاع لأول مرة أن ينظر في أعماق نفسه وبالتالي في أعماق الإنسان الذي راح يصنع الحياة ، وفي أعماق العالم الذي هو مسرح هذا الإنسان ، ويطالبه بالحركة المستمرة ، فيزيائياً وذهنياً ، لكي تتراكم المعاني في وجوده ، وتنتفي عبثيّة الحياة .

فالكتابة الإبداعية هي مقاومة حسّ العبثية الذي يفرضه العالم على الإنسان في معظم أحيانه ، ومن هنا مشروعيتها وضروريتها ، ومن هنا قيمتها الثورية ، إذا كان لثورة عقل الإنسان المستمرة أن تضفي بهاءً مستمراً على

الوجود في عالم يعجّ بالتمزيق والفوضى . والروائي في المجتمع العربي يعرف هذه الحقيقة ، بل إن المجتمع إذ يقبل على كتاباته يطالبه دائماً بتذكرها ، ويتوقع أن يرى في ما يكتب انخراطاً عنيفاً في تجربة المجتمع ، بل في تجربة العالم بالذات ، ولن يرضى منه في النهاية بما هو أقل من ذلك .

فرانسواز غايّار

أشكر جبرا ابراهيم جبرا على عرضه هذا الذي ذكرنا بقوة إلى أي حدّ يبدو الروائي مهماً طالما أنه يموضع نفسه عند مفصل التجربتين الفردية والجماعية ، وكم أن وضعيّة الروائي تبدو صعبة في مجتمع صار معقداً ، متنوعاً ، سواءً أكان هذا في فرنسا ، أو في البلدان العربية . أشكر جبرا ابراهيم جبرا أنه ذكّرنا إلى أي درجة من المهم للرواية أن تعيش كشكل مفتوح ، متسائل ، كمؤشر للمجتمع . وعلى الفور أعطي الكلمة لمتدخلين آخرين سيُبدون ردود فعلهم على ما قيل .

عبد الوهاب مؤدب

إنني أعتقد أنه ما يجمع كثيرين من الأشخاص الموجودين هنا ، على هذا المنبر على أي حال ، إنما هو واحدة من سمات هذا القرن الكبرى ، أعني الاقتلاع ، الهجرة . وربما كان هذا هو الأمر الذي يستحق أن نسائله . فهنا ألبير ميمي ، تونسيّ الأصل يعيش في باريس مشاهد طفولته التي تبرز أكثر من غيرها في الكتابة ، ساحتها تونس . وما حضور هذه المشاهد في كتابته ، وما وضعية انتمائه في نهاية الأمر ، سوى واحد من الأسئلة التي تطرحها كتابته .

في الأيام الأخيرة انتهيت من قراءة السيرة الذاتية لجبرا ابراهيم جبرا وعنوانها « البئر الأولى » . والنص يحكي ، بالتفصيل ، طفولة فتى مسيحي عيشت في بيت لحم . جبرا ، في أيامنا هذه ، يعيش في العراق ،كما يعيش في نوع من البداوة العالمية ، الكوسموبوليتيكية . إذن هنا اقتلاع آخر يسائلنا ، وربما يقترح واحدة من تساؤلات هذا القرن الكبرى ، اقتلاع لا يفوت الزمن الراهن أن يلتقطه في كثافته . أنا نفسي ولدت في تونس ، وأعيش منذ بعض السنين في باريس مقتلعاً في الوقت نفسه ، بالنسبة إلى مكان ولادتي كما بالنسبة إلى لغتي ، حاملاً (كما كل واحد ، كما الاقتلاعين الآخرين ، اقتلاعي الشخصيين اللذين تحدثت عنهما ، اللذين تحدثا قبلي ، وينتمي كل واحد منهما إلى اقتلاع يحمل بدوره تساؤلاً) سؤالاً يفعل بقوة وبشكل يومي في هذا القرن ؛ أنا نفسي إذن ، أحمل سؤالاً حول اقتلاعي الخاص . أنا لا أريد هنا أن أتحدث عن المسائل الكبرى المتعلقة بالكتابة ، بالمشروع الروائي والمغامرة الروائية ، كموضوع وكمغامرة شكلية في الوقت نفسه . سأحاول ، في حيّز تجربتي الخاصة ، أن أقوم ، مثلاً ، بتمرين يحمل دائماً خطورته ، تمرين تبادلية ، وموضعة لبعض الأسئلة الكبيرة التي تشكل ، في الوقت نفسه ، تجربتي الحياتية التي لها آثارها على كتابتي ، وتسلسلية هذه الكتابة ، أركيولوجيتها . ولسوف أكون شديد الايجاز في قراءة هذا النص . إذن ، أنا أعيش في باريس منذ عشرين سنة ، وأكتشف أن هذه الإقامة ليست سوى خيط محبوك في حبكة عتيقة . بعض الأجزاء تقاوم الاستنزاف ، فنطمسها ، نعاقبها ، لكنها تبزغ من جديد . ويبدو لي أن الدولة المابعد ـ حديثة هي في طريقها للإذعان كمحمول لكتابة اسم العلم العربي الذي كان قد أُمحي من قبل الدولة الكلاسيكية . ما طرد من أوربا على يد اسبانيا فجر القرن السادس عشر يعود إليها عن طريق فرنسا في نهاية هذا القرن . ذلكم هو ، على أي حال ، الناتج غير المتوقع للعصر الكولونيالي . طلل الامبراطورية لا يبقى من دون أثر . فرنسا أعلنت نفسها سلطة مسلمة حين اضطرت لتسيير وإدارة شؤون أراض ظلت منتمية إلى العقيدة الإسلامية . وهذا البعد الذي تحول إلى بقايا ، هو الذي يسائل ، اللحظة ، فرنسا التي بات الانفتاح مصيرها ، عبر تجاوز ضواغطها .

بقايا الإسلام هذه تسلك طريقها إلى قلب فرنسا ؛ حكايتها لم تغلق ،إنها في صيرورة . كوضعية فرد رمى بجذوره في التاريخ . أحب أن أفكر بنفسي كحامل لذاكرة تحصي القرون . وهذه الوضعية تثيرني حتى أحاور الأماكن تبعاً للبقايا التي تفتح مغاليقها . عندما أتحاور مع اسبانيا ، أرمم بقايا الأندلس ، بينما حين أكون في ايطاليا ، يأتي زهوي المتوسطي ليصل إلى بالغ تألقه .علاقة جسديّة بالمناخات ، بالمواقع ، بالنصب ، بالأشخاص ، بالمطابخ ، باللغات ، إشارات تحرضني على أن أتذوق بنهم ما يوحّد وما يميز ، كما لو أن التشابهات والتعارضات تعيش تنافسها داخل النوع الواحد . لقد بولغ في الفصل بين الضفتين ، بولغ في الحديث عن صرامة الإسلام ، بولغ في إقامة التعارض بين المخيالات ، بين الأساطير ، وبولغ في إبعاد الصحراء عن « دار الظلمات » في سبيل جعل كتابات كل ضفّة غريبة عن كتابات الضفّة الأخرى .ولكن من الممكن عن طريق الهندسة المعمارية التي هي مرآة للروح ، إجلاء المبدأ الجامع . والحال أن نظرة رزينة وغير متورطة بصورة جذرية ، نظرة غريبة يلقيها ياباني أو صيني ، سيكون من شأنها أن تلاحظ من التشابهات ما يزيد على الفوارق ، بين ما بني حول ضفتي البحر المتوسط .ورغم اختلاف التسلسل والطقوس ، أفلم يكن « الحمّام » يمدّ ظلاله الضبابية داخل المنظور المفتوح للحمامات الرومانية ؟ . أليس انطلاقاً من الملحوظ ذاته حاول الكائن أن يتأقلم مع المتطلبات المناخية بغية اقتراح حلول متشابهة سواء أكان ذلك في الدارة الرومانية أو في البيت العربي أو في قصور عصر النهضة ؟ . أليست الرجفة متشابهة حين تلتقط العين زرقة السماء في شرفة بهو روماني أو صحن عربي أو فناء اسباني ؟ . إن الهندسة تتجاوز أشكالها الخاصة بها . بما تظهره ، يمكن للهندسة أن تكشف عن المحتوى الذي تنخرط فيه ؛بإمكان الهندسة أن تعطينا مؤشرات تتجاوز لتمتد على حضارة بأكملها . والتشابهات التي تظهرها يمكن استنباطها في مناطق مختلفة التعبير . إذن ،عبر تجميع العناصر الموحدة ، هل يكون ثمة معنى لعملية تنظر إلى العصر العربي الوسيط على أنه العصر الذي أوجد إرهاصات فصل وسيط بين العصور القديمة وعصر النهضة ؟ . أفليس ثمة ، في تسلسل الأفكار والأشكال ، رجوع إلى العصور الوسطى في الكلاسيكية العربية كان هو الذي بشّر بالإرهاصات

الاغريقية - الرومانية للنزعة الإنسانية ؟ . ورغم التجليّات المتميزة ، رغم خصوصية المنابع والنماذج ، أفليس ثمة استمرارية شعرية ، وتوافق روحي بين أراضي الصحارى وأول المتصوفة ؟ . أفلا يشكل ابن عربي حلقة ثمينة من أجل الوصول إلى موضعةٍ أفضل لدانتي ، ولا سيما ليوحنا الصليب وتيريز دافيلا ؟ .

لقد بنى آسين بلاسيوث كل عمله الفكري انطلاقاً من هذه الملاحظة التي استقى منها المواد التي مكّنته من الارتياح لأحكامه المسيحية المسبقة . بيد أن مثل هذه الأحكام المسبقة ، والزمن وحده كفيل بنقضها ، ليس من شأنها أبداً أن تقلّل من شأن هذه الملاحظة .

لقد تقدمت بهذه الأفكار السريعة والعامة من أجل تعزيز النقاش ، وأتوقف عند هذا الحد .

عبد السلام العجيلي

سأتكلم عن بعض النقاط التي لا أعتبرها مناقشة أو اعتراضاً على ما أورده الزملاء وإنما تعبيراً عن آراء شخصية حول ما قالوه . لقد تكلم الزميل الأستاذ ميمي عن التضارب أو عن التكامل بين إرادة التمثيل والعمل الإرادي في كتابة الرواية وفي الإبداع . في اعتقادي أن العمل الإرادي هو الصورة التمثيلية للإبداع . الإبداع ينبثق بالدرجة الأولى عن عوامل تنتسب إلى اللا وعي . فالعمل الإرادي هو الشكل بينما المضمون منبثق عن اللا وعي . واللا وعي يتركز في اعتقادي في الصفات الفنية - ما نسميه الموهبة الفنية للروائي مضافاً إليها التأثرات بما حوله من عوامل تحيط به سواء كانت طبيعية أو سلوكية . لذلك فإني أعطي الأهمية الكبرى في تأثير العمل الروائي للا وعي وللعمل الفني الإبداعي . الإرادة تأتي لاحقة لدوافع اللا وعي التي ذكرتها . هذا فيما يتعلق بالنقطة الأولى . هناك نقطة ثانية تتعلق بما ذكره عن الالتزام . أنا أرى ، وقد ذكرت في مرات كثيرة رداً على أسئلة طرحت علي ، بأن الفنان وبصورة خاصة الروائي لا يمكنه في العصر الحاضر إلا أن يكون ملتزماً . حتى أولئك الذي

يدّعون بأنهم يبدعون الفن للفن لابد أن يلتزموا بقيمة ما ، لأن الحياة الحاضرة تحمل لهم مشاكلهم الخاصة ومشاكل الآخرين ليلاً نهاراً تدق عليهم أبواب منازلهم عبر الإذاعات والتلفزيون والكلام والمخالطة . . . كما عبر الاتصالات السريعة بين جوانب العالم .

بالطبع كل إنسان يتأثر بما حوله وبما يسمعه وبما يعانيه ، ولكن الروائي بقدرته الإبداعية لا بد أن يخلُق متأثراً بما هو معرّض له . فهذا هو الالتزام . في الحديث النبوي الشريف تلك الكلمة : « من رأى منكم منكراً فليغيّره بيده ، فإن لم يستطع فبلسانه ، فإن لم يستطع فبقلبه وذلك أضعف الإيمان » . والروائي ، وكل كاتب ، يحاول تغيير المنكر الذي يحيط به بلسانه ، أعني بقلمه . وهو وسط بين من يغيّر بيده ومن يغيّر بقلبه . وربما ، كما نعلم ، كان للكلمة أثر أقوى من أثر فعل اليد في عصرنا الحاضر . نحاول كلنا في هذا العصر ، نحن كروائيين أقصد ، أن نغيّر ما نستنكره فيما حولنا . بالطبع ، الإبداع الروائي ليس كله محاولة تغيير . هناك محاولات تغيير ومحاولات تعبير . والتعبير قد يكون كذلك بقصد التغيير . على كل في الناحية الالتزامية التي تحدث عنها الأستاذ ميمي أقول إننا نحاول كلنا أن نعمل ما في جهدنا . يمكن بفعل العوامل المحيطة بنا أن نكون مختلفين ، نحن الشرقيين أو نحن العرب ، عن الغربيين أو عن الفرنسيين .نحن قد نتعرض لبعض المضايقة ولكننا مع ذلك نجاهد ونعمل بقدر ما نستطيع ، أقصد نكتب بقدر ما نستطيع محاولين التغيير بنيّاتنا الحسنة . ولكن أنا شخصياً أقول : نحاول وإذا لم نستطع ، إذا حالت بيننا وبين ما نريد الظروف ، ربما نسكت . ولكن الذي نلاحظه في الغرب رغم أن الدوافع أو أن الظروف تعتبر أكثر ملاءمة للتعبير الحر ، نلاحظ بأن الروائيين الغربيين قلما يعملون لتغيير ما هو مستنكر . فأصحاب السلطان كما نعرف قد يكونون حاملي السلاح وقد يكونون مليئي الجيوب . نحن نحاول أن نتحدى حاملي القوة البدنية بينما حاملو القوى المالية والاقتصادية في الغرب لا يجدون من يعارضهم ، أو قلما يجدون من يعارضهم بين الروائيين في الغرب . هذه نقطة تثيرني في الحقيقة . الكاتب الغربي أو الروائي الغربي كثيراً ما يشوّق القارىء إلى هذا المجتمع الاستهلاكي الذي حمل شروره إلى العالم وأقام امبراطوريات

اقتصادية تستعبد نواحٍ كثيرة من عالمنا بقوة المال لا بقوة السلاح . نحن ربما سكتنا أو ربما خفت صوتنا فنحن ملومون لهذا . ولكن غيرنا فيما أعتقد ملوم أكثر بسبب تواطئه وبسبب ممالأته أصحاب السلطة غير البدنية أو في السير معهم أو في السكوت عنهم . هذا الذي أريد قوله عن الالتزام وعما قاله الأستاذ ميمي .

لي بعض التعليقات على ما قاله زميلي الأستاذ جبرا . فأنا معه في أننا مدينون لكتّاب الغرب وللفرنسيين بالدرجة الأولى ثم للكتّاب الروس وللكتّاب الأنكلو ساكسونيين في هذا الشكل الإبداعي من أشكال الأدب ، أعني الشكل الروائي أو الفن الروائي . وأقول لكم إني أعترف بفضلهم كلهم هذا .ولكن اعترافي لا يخلو من قليل من الأسى . ذلك أني أشعر بأنني خرجت عن طبيعتي في سلوكي السبيل الروائي على الرغم من كوني معتبراً من المبرزين في القصة والرواية . لماذا ؟ . لأني فيما أعتقد وفيما أحسّ ، أرى أن الرواية هي بدعة على الطبيعة العربية . العربي في أصله مجبول على تصديق ما يقال له وما يُكتب . أما ما يتخيل فهو لا يتقبله بطبعه . ربما تروى له أكاذيب يصدقها . الأساطير التي كان يعتقد بها أجدادنا الأولون كانت أساطير ، نحن نراها كاذبة ولكن من كان يسمعها كان يتقبلها على أنها حقيقة واقعة . يروون ، كما يقول ابن خلكان ، أن الحافظ السلفي دخل مسجد البصرة فرأى أناساً يتحلقون حول الحريري مؤلف « المقامات » (والمقامات كما تذكرون هي أول الأشكال الفنيّة المعترف بها أدبياً من النخبة المثقفة ضمن إطار اللون القصصي في الأدب العربي) ، رأى الناس يتحلقون حول هذا الرجل فسأل : من هو هذا ؟ قالوا له : إنه الحريري يلقي على الناس أكاذيبه فيكتبونها . فلم يعرج عليه بل نظر إليه مستنكراً . هذا يعني بأن كلمة « أكاذيب » أو ما نسميه الآن « تخيّل » لم يكن مقبولاً من النخبة المثقفة ومن عامة الناس . حتى حكايات السندباد لم تقبل كروايات متخيّلة ، بل قبلت كأنها حقائق واقعة . بينما الرواية الحاضرة أو الرواية كما وصلتنا فقد لا يعتقد القارىء أنها متخيّلة ، حتى أننا نضطر في بعض الأحيان أن نكتب في مقدمة الرواية : « هذا العمل كله متخيّل ، إذا صادف ما يوافقه في الواقع فهو مجرد مصادفة لا علاقة لها بالواقع » . إن هناك فوارق بين نظرة العربي الأصلية إلى الرواية ونظرة الغرب إليها . نحن قبلناها سيراً وراء الغالبين عسكرياً واقتصادياً

وثقافياً . هذا رأيي الخاص وقد قلت في إحدى المرات أني لو وجدت في عصر غير هذا لظهرت موهبتي الأدبية في غير الرواية . ولكنني اضطررت إلى إفراغ إبداعي الفني في هذا الشكل لأنني أعيش في جوّ يفرضه علي . أريد أن أعلق كذلك على وظيفة الروائي أو مهمة الروائي في التغيير أو التحويل : يؤخذ علينا أننا لا نكتب إلا عن المآسي أو عن المزعجات . وقد قيل لي مرة من أصحاب النفوذ بأنني أكتب منتقداً ولا أرى الأشياء الحسنة فيما يؤديه ، وذلك تعليقاً على روايتي « المغمورون » . قلت له إن أصحاب النفوذ قد احتلّوا هذه المراكز ليؤدوا ما هو حسن فإذا أدّوه فقد قاموا بواجبهم . أما إذا لم يؤدوه فعلينا نحن أن نبينّ ما أساؤا به . هذه ناحية ، والناحية الأخرى أن الأمم السعيدة لا تاريخ لها ولا روايات لها . فنحن في الواقع كروائيين وكمبدعين أدبياً لا نستطيع أن نبدع ما يشوّق وما يغري وما يثير وما يفيد إلا إذا نبهنا عن النقاط التي نرى فيها بعض الانحراف عن الطريق السوي . هذا ما أردت أن أعلق به كآراء شخصية على ما تقدم به زملائي الأفاضل ، وشكراً .

مطاع صفدي

الحقيقة أن الزملاء الذين سبقوني تحدثوا عن نواحٍ كثيرة مشتقّة من تجاربهم في الكتابة . وكان حديث الأستاذ جبرا مهماً بتجربته كروائي تارة وكناقد تارة أخرى ، وربما تغلبت شخصية الناقد على شخصية الروائي حتى في هذا الحديث . فقد كان يشرح ما يكتب أو يبرر ما كتب ويرد على ما ووجه به أحياناً من بعض الانتقادات ، من حيث إن كتابته أقرب إلى الكتابة الواعية أو المفكرة إلى حد ما ، أكثر منها تلك الكتابة الوصفية المباشرة . ونحن أكثر من عانى الكتابة في جيلنا كان هذا النقد يوجّه إلينا باستمرار . إننا نكتب كمثقفين أكثر مما نكتب كمعانين ، وأن الفكر يتغلب على كتابتنا الفنية بحيث تبدو أحياناً وكأنها مقالات مكتوبة بشكل روائي أو بشكل فني . هذا النقد شيء مهم وأعتقد أنه كان عاملاً إيجابياً أكثر من كونه عاملاً سلبياً . ذلك أننا ما زلنا حتى الآن ننشد

تلك الكتابة الفنيّة التي تعتبر كزهرة تنبثق عن كوم من الثقافة ومن معاناة الثقافة . إن الإبداع هو زهرة الثقافة ولا يمكن أن يأتي عن غير طريق الثقافة . وباعتبار أن جيلنا كان ينهل من موارد ثقافية كثيرة ، وكان أهمها ولا شك الثقافة الفرنسية خاصة بالنسبة لبلاد عربية كثيرة منها سورية ولبنان وبلاد المغرب العربي ، فإن الثقافة الفرنسية كانت مورداً أساسياً لهذا الجيل الذي يكتب الآن في ساحات كثيرة وفي أنواع كثيرة ، من السياسة حتى الأدب الروائي حتى الشعر والقصة والمقالة أيضاً . بمعنى أنه لم يكن ثمة سبيل لبروز كاتب حقيقي دون رصيد ثقافي .

لكن المشكلة أن الكاتب هنا يعاني من قصور أحياناً في تحويل هذا الخزين الثقافي إلى قدرة إيحائية ، إلى كتابة مثيرة للحس قبل أن تكون مثيرة للفكر . والرواية العربية في هذا العصر تراوحت ما بين جناحين منفصلين إلى حد ما . جناح نلمح من خلاله تجربة شمولية لدى الكاتب تعبق فيها تيارات فكرية عالمية وأحاسيس شخصية ومعاناة تجربة على مستوى الوسط الذي يعيش فيه هذا الكاتب ، وجناح آخر نلمح فيه كتابة عادية لفظية تنتح من بعضها بعضاً ، أي أن اللفظ يجرّ اللفظ والصورة تجر الصورة ، وتكون كتابة مسطّحة وعارية عن أي بعد ، وأحياناً يأتي صاحبها بما يريد أن يغلفها به من زخرف يستمدّه من شكليات التيارات النقدية السائدة أو المستوردة أحياناً عن طريق ترجمات سيئة ،يرمينا بهذا الصنف من الكتابة الروائية على أنها عمل فني مختلف . هنا أريد أن أعرج على هذه النقطة التي عرض لها صديقي الأستاذ جبرا عن كون الشخصية الروائية شخصية مختلفة . عن كون الشخصيات التي تُكتَب روايةً هي شخصيات مختلفة . فهل هذا الاختلاف يعني امتيازاً ، أو أنه خصوصية ؟ . إن الأدب الرديء يمكنه أن يقدم أحياناً خيالات مَرَضية غير قابلة لأن تستنطق أو أن تكون رداً حقيقياً على أسئلة الرواية المعاصرة . ومع ذلك يمكن أن تنعت بأنها مختلفة . فالاختلاف مفهوم واسع وعريض وتهتم به الفلسفة المعاصرة اليوم وخاصة لدى جيل دولوز ودريدا وحتى طبعاً فوكو ،وهم يعانون من هذا المفهوم الذي لا يزال مهما قيل فيه هو هو الاختلاف . مهما كتبت عن الاختلاف سيظل أمامك مجال لأن تكون مختلفاً عما كتبته أنت نفسك . بالنسة

للكتابة الروائية المختلفة هل هي مختلفة لأنها ممتازة ، لأن لها ذاتية خاصة ، لأنها تطرح ما لا تراه التجربة المباشرة ؟ . هل هي تفتح فعلاً أمام القارىء آفاقاً تعرفها ولكنه لا يتبينها التبيّن الصحيح ؟ . هل تزيده غنىً نفسياً ؟ . هل تعمق لديه إحساسه ببعض القيم وببعض المفاهيم ؟ . هذا الاختلاف هو المنشود ، أم الاختلاف الذي يحاول أن يدمّر أبسط معقوليات النص الكتابي ويدفع به إلى اللامعقول (ليس اللامعقول بالمعنى الفلسفي ولا بأي معنى من المعاني ولكنه اللامعقول اللامفهوم نهائياً واللامقدر والعاجز عن إثبات ثمة دور له في مجال الفعل الروائي الحقيقي) أقول هذا وأنا أحاول أن أثير مسألة المثاقفة . مرة كتب أحد الروائيين الفرنسيين وهو فيليب سولرس رواية جردها من كل مقومات الرواية أو الحدث القصصي . جرّدها من البطل ،من الزمان ، من المكان ،من الحدث ، جرّد النص حتى من النقاط والفواصل وكتب كتابة مسترسلة هكذا ألفاظاً لا يمكن أن تحدّها أية حدود معينة أو قابلة للتأطير . أخذها بعض كتابنا الشباب في بلادنا العربية ، أخذوا هذه القصة نموذجاً وراحوا ينسجون على منوالها . وتنزل إلى الأسواق الآن كتابات من هذا النوع تريد أن تقول إنها كتابات مثقفة ومختلفة ،وأنها فعلاً تتأثر بالعصر وأنها تضع لنفسها ما يمكن أن نسميه بـ « الخط الأول من الكتابة المتقدمة » وتحاول أن تسمي نفسها أيضاً بالكتابة التي تدمّر أيضاً الكتابات التي لا تسير على منوالها . فإذن الاختلاف مفهوم واسع ويجب أن نعود إليه في مجال النقد لنستطيع أن نعطيه المضمون الذي يجعلنا نقترب من مجال المثاقفة الحقيقية بين ما نكتب وما نقول اليوم وبين اللحظة العصرية التي نمتّ إليها .

ديدييه ديكوان

بفعل عملي في « جمعية أهل الآداب » أعتقد أنني قد لا أملك صورة فوتوغرافية تنبع من الذاكرة ،لكني أملك صورة فورية لما هو وضع الروائي في المجتمع الفرنسي اليوم . وعبر عملية استنباط ، لأن لدينا ـ بالتأكيد ـ اتصالات مع جميعات شقيقة ، يمكنني أن أملك أيضاً صورة فورية تنمّ عن وضع الروائي

في المجتمع الغربي الراهن . وهذا الوضع ليس ، في نهاية التحليل ، وضعاً مفرحاً ؛ ليس معنى هذا أنني أريد هنا إشراككم في قلقي ، ولكن أمام إصغائي لمداخلات أصحاب الثقافة العربية الذين عبروا عن أنفسهم هنا ،داخلني شيء من الإحساس بالسعادة ،وغرقت في عالم يتحدث فيه الناس ،أخيراً ، عن ذلك الشيء الذي أحبه حباً لا نهاية له : أعني الرواية والأدب . وقلت لنفسي : إن من حظهم أنهم قادرون على قول هذه الكلمات . هل بوسعنا نحن ، معشر الروائيين الفرنسيين ، أن نقول الكلام نفسه ؟ . أخشى ،لسوء الحظ ، أن يكون جوابي : لا . وذلك للسبب التالي : إن الروائيين سواء أكانوا فرنسيين أو أوربيين أو عرباً ، أو غير ذلك ،مهمتهم على الدوام ، مهمتهم التي حلموا بها دائماً والتي أرادوها بشدة وضراوة تكمن في تغيير المجتمع ؛ لأن لديهم ـ وهذا صحيح ـ في مكان ما ،بشكل لا واعٍ ،رغم أنفسهم وفيها وراء ذواتهم ،نوعاً من الحكمة . ومن الصحيح أنهم ، على مر العصور ، تمكنوا من أن يكون لهم تأثير على المجتمعات التي طلعوا منها .ولكن اليوم يخامرني ،لسوء الحظ ، فيما يخصنا نحن على الأقل ، انطباع بأن الروائيين ليسوا هم الذين يغيّرون المجتمع اليوم ،ولو قليلاً ، بل إن المجتمع هو الذي يغيّر الروائيين . الذي يتغيّر هو وظيفة الروائيين وشخصيتهم . وأود هنا ، بكل بساطة ، أن أعطي رقمين يدلان دلالة حاسمة على هذا التبدل . لقد قال السيد ألبير ميمي منذ ساعة أن مسؤولية الضرب يجب أن تحمّل للجلاد لا للمضروب ، وهو محقّ في قوله هذا ؛ بيد أن الرقمين اللذين أود إعطاءكم إياهما سيظهران الوجه الحقيقي للجلّاد في أيامنا هذه : إن حلقة تلفزيونية تعرض مساء عند الساعة الثامنة والنصف وتدوم (52) دقيقة ، وقد تكون ذات قيمة عالية على أي حال ،ستجمع من حول الشاشة الصغيرة أحد عشر مليون متفرجاً . أما الكتاب الذي قد تكون له قيمة الحلقة نفسها إن لم يفقها قيمة ، فلن تكون له سوى حياة تقريبية ،وأتحدث هنا عن الطبعة الأولى بالطبع ،حياة تتراوح بين ثلاثة وستة أشهر ،وسيجمع من حوله عدداً من القراء ، إن بلغوا خمسين ألفاً فسيعتبر نجاح الكتاب كبيراً . أحد عشر مليوناً من جهة وخمسون ألفاً من الجهة الثانية . وإنني لأعتقد أن هذا الأمر يدعونا إلى تفكير عميق حتى ولو كان قصيراً : إن وسائل الإعلام ، ومنها

التلفزة ،كان مبرّر وجودها الذي مارسته لفترة من الزمن طويلة ، أن تقدم كشفاً بما هو الفن ـ ولست أتحدث عن الأدب فقط بل عن الفن بشكل عام ـ . ولكن اليوم ها نحن نجد أن الفنانين يستولون على هذه الوسائل ، ليس من أجل الحديث عن أعمالهم الفنيّة ، بل لمجرد أنهم إذ يشاؤون لأنفسهم أن يكونوا أفراداً منخرطين في حياة المدينة وفي المجتمع الذي هو مجتمعهم ، يحتاجون لأن يعبروا عن أنفسهم . لكن لا يرون هذا . إنه لمن المشروع التعبير عن النفس أمام خمسين ألف شخص إن اشتروا كتبهم سيكونون بالفعل قد اكتسبوا نصفهم ، لكنهم باتوا راغبين في التعبير عن أنفسهم أمام عدد لا يقل عن أحد عشر مليون مواطن ،لديهم رسالة يوصلونها إليهم ، وحوار يقيمون معهم . وأنا أعتقد ، كما ترون ، أن ما يفرّق الآن ـ والآن فقط للأسف ،لأنني أخشى ألا تكون الظاهرة سوى فقاعة صابون عجيبة ـ ما يفرّق الآن وبشكل جذري بيني كروائي ذي ثقافة فرنسيّة وبين الروائيين ذوي الثقافة العربية الموجودين هنا على هذه المنصّة وفي هذه القاعة ، هو هذه المشكلة الأساسية ، وأنا أعتقد أنكم في العالم العربي ما زلتم قادرين ، بعد ، دون أيما خجل ، على لفظ كلمة « رواية » وأن تسمّوا أنفسكم روائيين ؛ وأنه في حضارة السمعي ـ البصري (التي لن أنكر أن لها مزايا كبيرة) التي هي حضارتنا ، بات ينبغي أن يلصق باسم الروائي لقب روائي ـ كاتب سيناريو ، روائي / سينمائي ، أو كما يقال اليوم روائي متلفز أو روائي فيديو .

كنت أقول في نفسي إنه ربما كانت هناك أمور كثيرة أتعلمها عن قراءة الأدب الروائي العربي الذي يؤسفني أنني لا أستطيع قراءته بلغته الأصلية ، لكي أتنبّه الآن ، بعد أن استمعت إلى كل ما قيل من على هذه المنصّة أنه سيكون لدينا ـو « نا » هذه تجمع معي أبناء الثقافة الفرنسيّة من قراء وغير قراء ـالكثير مما نتعلمه من قراء الثقافة العربية الذين لا يزالون يعرفون أن بإمكان الرواية بعد أن تكون شيئاً جميلاً ،خطيراً و ـ أقول هذه الكلمة بمعناها الأكثر عمقاً ـ : شيئاً حيوياً .

فرانسواز غايّار

أفتتح النقاش عبر طرح السؤال التالي : هل الوضعية التي وصفها ديدييه

ديكوان تختلف كثيراً بين كل من الثقافتين ؟ .

عبد الوهاب مؤدب

لكي أجيب على ما يقوله ديدييه ديكوان أقول إن وضعية الروائي العربي هي بكل تأكيد مختلفة ، لكنها ليست بأي حال باهرة . علينا ألا نغرق في الحلم . فالحال أن العديد من المكتسبات الأساسية التي حققها الروائي هنا في فرنسا لا أثر لها في العالم العربي . فمسألة حقوق الكاتب مسألة إشكالية . وبُنى النشر نفسها ،والوضعية الاجتماعية للكاتب ،والمجتمع نفسه . . بل وإن اتحادات الكتاب في العالم العربي كلها ، كلها تقريباً باستثناء اتحاد المغرب واتحاد دولة الامارات ، ترتبط بالدول . . . ويمكنكم أن تتصوروا ما يترتب على هذا . . .

جبرا ابراهيم جبرا

أنا أشكر الأساتذة المعقبين لأنهم في الواقع وضّحوا الكثير مما قلناه بدون وضوح ربما ،وأضافوا إليه . أريد أن أعلق بكلمة على ما تفضّل به أخي الدكتور عبد السلام العجيلي حول حكاية الحريري والقصة التي يقول إن ابن خلكان رواها عن شخص قالوا له إن هنا رجلاً يروي الأكاذيب فانصرف عنه . الذي يجب أن نذكره بشأن هذه الأكاذيب أن الأكثرية من الناس كانت تصغي إلى هذه الأكاذيب . ولذا وجدت « ألف ليلة وليلة » وهي ما كان لها أن توجد لو لم تكن تصدقها أكثرية أقول إنها ساحقة لأن الأدب العربي كان دائماً أدب العامة . والحريري نفسه أخذ مواضيع شعبية ولكنه كتبها بلغة كانت حتى الخاصة تجدها صعبة . كان لا بد من وجود ذلك القاص الراوي الذي يستطيع أن يخاطب الناس ، أن يحدثهم عن « أكاذيبه » بلغتهم . فوجدت « ألف ليلة وليلة » وإن لم يعترف بها نقادنا قبل مرور ثمانمائة سنة على وجودها . وكان لها أن تلعب دوراً كبيراً في إنعاش الفن الروائي في أوربا بعد ترجمة أنطوان غالان . وكان لنا نحن والحمد لله أن نعود إليها فتكون مؤثراً كبيراً في الفن الروائي العربي اليوم . إذن العرب بالفعل كانوا ينصرفون عادة عما يسمونه خيالاً لأنهم يريدون الأخبار ،

والأخبار كانت هي الصح ، هي الصدق . لكن في الواقع كان دائماً في نفس العربي شأنه في ذلك شأن كل إنسان في أي منطقة من العالم التوق إلى ما هو متخيّل وما هو غريب وما هو في الواقع حلمي يعبر عن أعمق ما في الإنسان من صبوات . وكانت حكايات ألف ليلة الرائعة وكان لها أن تنتصر ولو عن طريق الروائيين العرب اليوم .

وأشكر لأخي الأستاذ مطاع صفدي أنه وسّع موضوع « اختلاف الشخصية » ولم يكن لي أنا أن أتوسع فيه لأنه كانت عندي نقاط عديدة أذكرها . المهم هو أن هذا الاختلاف الذي نريده ، أي الذي نريد أن نراه في شخصياتنا هو الاختلاف بالوعي ، بنوع الوعي ، بعمق الوعي وما يحتاجه الوعي من استرخاء للثقافة والمعرفة والتجربة . فالاختلاف مهم على أن يكون اختلافاً بالوعي .

لقد أذهلني ، وهذا الشيء يجب أن أعترف به ، ما قاله الأستاذ ديدييه ديكوان عن أرقام مشاهدي التفلزيون وأرقام قراء الكتاب . نحن نعاني بالضبط من نفس الشيء في العالم العربي . أنا دائماً أقول : من سوء الحظ أن التلفزيون أتى إلى العالم العربي مبكراً ، قبل أوانه . جاء في الوقت الذي كان الكتاب العربي قد بدأ ينتعش فيه حيث بدأ يُقرأ على نطاق واسع وبدأت آلاف النسخ تطبع بدلاً من مئات . في تلك اللحظة الحرجة والمهمة ، جاء التلفزيون وجاء ببرامجه ومعظمها سقيم ،وقتلت الوقت الذي كان يحتاجه العربي للقراءة ، قتلته في مشاهدة التلفزيون . ولكن عزاءنا الوحيد إن كان ثمة عزاء هو أنني ألاحظ أن من يشاهد التلفزيون نادراً ما يناقش ما يشاهد ، لأن المشاهدة في معظمها سلبية يخلد فيها المتفرج فيما بعد إلى النوم ، في حين لا أزال أرى أن ما يقرأ يناقش ولذا فالموقف إيجابي بالنسبة للموقف الآخر السلبي . نعم ما يقرأ يناقش ، فإذا كانت هنا خمسة آلاف نسخة من الكتاب تقرأ فإنني أعتقد أن هناك ربما عشرين ألفاً يناقشون ما يقرأون . ولنا عزاء في ذلك . ولعل في ذلك دفعاً بالاستمرار في هذا الاتجاه الروائي .

متدخِّل من القاعة

لدي سؤالان أطرحهما على الجمهور كما على الكتاب . السؤال الأول يتعلق بمكانة الكاتب ،عربياً أو غربياً ، ـ وأعتذر عن استخدام هذا المصطلح ـ ، في مختلف المجتمعات . لكني أعتقد أن ثمة مبالغة في الرغبة بإعطاء الكاتب مكانة الناطق باسم مجتمعه . إنه أمر لا أوافق عليه . وأحب أن أطرح السؤال : هل واقع أن المثقف يلعب دوراً هاماً في الوضعية الراهنة للمجتمعات العربية هو الذي يسمح لهذا الكاتب بالزعم بأنه الناطق باسم المجتمع ، أي الشخص المتنطح لحلّ المشكلات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية . . . هذا بينما نلاحظ في البلدان الغربية تبسيطاً لموقع الكتابة . .

هل الكاتب العربي ، بفعل الموقع الاجتماعي الذي يحتلّه في البلدان العربية ، بإمكانه أن يكون الناطق الرسمي باسم مجتمعه ؟ . ترى ألا ينبع من هذا سؤال ثان حول التعددية الثقافية : هل إن أهل الأدب يفهمون التعددية الثقافية على أنها تشريع لانتماء ثقافي ؟ على سبيل المثال : انتماء لتقاليد يونانية ـ رومانية وعربية ، أم يفهمونها على أنها شتات من ثقافة تأتي من هنا ومن هناك ، من أجل إيجاد تحديد أفضل للذات فيما بعد ـ الحداثة ؟ .

ألبير ميمي

ومع هذا فإنني شدّدت كثيراً على فكرة أن الكاتب ليس ناطقاً رسمياً ، بإرادته . ليس ثمة هنا أي نوع من الرؤية الميتافيزيقية . فقط حين تفحص الظاهرة الأدبية في أواليتها ، يتبين أن الكتّاب ـ أرادوا ذلك أم لم يريدوه ـ ولا ينطبق هذا على كاتب واحد . . بل إننا إذا نظرنا إلى غالبية الكتاب في مجتمع معين ، إذا جمعنا نصوصهم ، وإذا قمنا بما يسمى بالتعابير السوسيولوجية ـ لأنني أستاذ سوسيولوجيا ـ بإجراء تحليل للمضمون ، أي استخلاص الموضوعات الرئيسية تبعاً لتقنية الاستقصاء البسيطة : بأن نفرش الموضوعات على أعمدة ثم نعود ونقارب بينها ،إذا فعلنا هذا لَتَبيَّنَ لنا في نهاية الأمر أن الكتّاب في مرحلة معينة ، في مجتمع معيَّن ـ شاؤوا هذا أم أبوه ـ هم أكثر كشفاً من علماء المجتمع وعلماء النفس أو من الفلاسفة مثلاً . سيتبين لنا أنهم في الواقع قد رسموا صورة

تقريبية لمجمل البيئة التي يعيشون فيها . وأضيف هنا أمراً ثانياً يبدو لي شديد الأهمية : في مكان ما ـ لم أعد أذكر أين ـ حدث لي أن قلت إن الثقافة ـ أنا أيضاً حاولت أن آتي بتعريفي للثقافة قبل خمسين عاماً تقريباً ـ ، قلت إن الثقافة هي مجموع الإجابات التي تقدمها مجموعة بشرية معينة إزاء شروط وجودها . وهذا الكلام ينطبق على كل شيء بدءاً بالتقنيات الأكثر بساطة . فمثلاً نجد مجتمعاً من مجتمعات الأسكيمو يصنع أداة للصيد : هذه الأداة هي جواب ثقافي بالمعنى التقني . أسلوب الصيد ، وطريقة الوضع مثلاً هما أيضاً جوابان ثقافيان تأتي بهما مجموعة من البشر في مواجهة شروط العيش . ولكن ينضاف إلى هذا أن الإنسان ليس كائناً بيولوجياً فقط ، بل إن له حياة تخييلية ؛ وأنتم تعلمون جيداً أننا ، في العمق ،نعيش بقدر ما نحلم ،أو نحلم بقدر ما نعيش . والكاتب هو الذي يعبّر عن الحلم ،وليس هذا من قبيل الخيلاء ، وليس في الأمر تأكيد فضائحي ، وليس الأمر رسالة ما ولا بيرقاً نحمله . . وهذا الأمر ينطبق على الفنان بشكل عام ؛ والأمر نفسه بالنسبة للرسام والموسيقي ؛ ولكن يحدث أن الكاتب يستخدم الكلام ، وهو بالتالي يكشف ، بشكل من الأشكال ـ عن تلك الحياة الثانية ، عن تلك الحياة ـ الملجأ ،عن الحياة التخييلية التي يمتلكها الأفراد والجماعات . مما يجعلنا نعثر هنا دائماً ، إذا شئنا أن نفهم مجتمعاً ما ، إذا شئنا أن نفهم حقبة ما ، إذا شئنا أن نفهم عرقاً أو شعباً ، وإذا ما توجهنا شطر الكتاب نعثر على المرآة ، نعثر تقريباً على مجمل الأجوبة الثقافية والتقنية ،الموضوعية سواء في وصفها للعادات أو للصراعات ، لكل ما تراه هذا المرآة ، وما تتخيله وما تفرزه على الصعيد التخييلي . هاكم الكيفية التي أفهم الأمر بها . وها أنتم ترون أن المسألة في الوقت نفسه شديدة التواضع ، وليست على مثل هذا التواضع في آن . لكني أعتقد أن فهم الأمر ينبغي أن يجري هنا : سواء أشئنا ذلك أم أبيناه ، نحن حملة رد الفعل ، نحن « المترجمون » لمجمل اهتمامات معاصرينا . ويشمل هذا الكلام كل الكتاب ، من الكاتب الأكثر وضاعة ، وسواء أكان ناجحاً أو فاشلاً ، حتى أكبر الكتاب . ليس ثمة هنا توزيع للميداليات . . بل وددت بذلك أن أقول فقط إن الكاتب ، بالمعاني التقنية أو التحليل ـ نفسية ـ إذا شئتم ـ هو شخص يجتاز بسهولة إلى حد ما عتبة

اللاوعي ،حتى ولو لم يكن يفعل هذا متعمداً . . وذلكم ليس إلا دليلاً على هشاشته .

عبد السلام العجيلي

تعقيباً على ما قاله الأستاذ ألبير ميمي ، كما على السؤال المطروح أقول : لقد ضرب لنا الزميلان الأستاذ ديكوان والأستاذ جبرا مثلاً على قيمة الروائي في مجتمعه وفي حضارته ، حيث أورد لنا السيد ديكوان رقمين ناطقين وحقيقيين وصحيحين ؛ ثم أتى الأستاذ جبرا وأعطى روحاً لهذين الرقمين . نحن نعيش في عصر علمي ، عصر يمكننا أن نقول إنه علمي ومجرد ، عصر الإحصاء الذي باتت فيه الأرقام صادقة وناطقة . . لكن الأرقام ، مع الأسف ، خالية من الروح . ونحن ،معشر الروائيين ، نحن الذين نعطي للأرقام روحها ، مهما كانت صادقة . وإذا استطعنا أن نمثل على ذلك نقول إنه إذا كانت الحضارة تتألف من جسم ومن نفس أو روح ، فإن العلم وأرقامه هما الجسم ، أما الأدب والرواية فهما الروح . مثلاً يمكن للقارىء أن يعرف ما شاء من معلومات عن سورية من خلال كتب التاريخ وكتب الجغرافيا ، لكنه لا يستطيع أن يعرف السوري العربي إلا عن طريق الإبداع الروائي . هذا ما قاله لي ، في مرات عديدة ، أناس يعرفون الكثير من المعلومات الجغرافية والتاريخية عن سورية ،لكنهم دهشوا حين قرأوا بلغة أجنبية بعض ما ترجم لي ، فتساءلوا : هل حقاً إن الإنسان العربي يتمتع بمثل هذه الميزات ؟ . إذن ، نحن الروائيين ، نحن نرسم صورة الحياة ، لكننا ، وكما قال الأستاذ ميمي ، لا فخر لنا في ذلك . . ولا نتفاخر به ، نقول فقط إننا نحن من يعطي الحياة للمعلومات والأرقام الجامدة . وتلكم هي قيمة الروائي في عصرنا هذا وفي كل عصر .

أحمد المديني

أنا لا أملك سؤالاً محدداً . لكني أرى أنه من الغريب والمتناقض ، بل ومن الكئيب حتى أن نسمع شخصاً يدير مجلة تريد لنفسها أن تكون طليعية هي مجلة « الفكر العربي المعاصر » وأعني به صديقي وأستاذي بمعنى من المعاني ، السيد مطاع صفدي ،الذي سبق لي حين كنت في الخامسة عشر من عمري أن

قرأت كتاباته خلال تلك المرحلة ورواياته ، وطالعت أفكاره وكتاباته التي كانت بمعنى ما تتجه اتجاهاً طليعياً ، أن نسمعه يقول منذ لحظة كلاماً يخلط فيه كيفما اتفق بين المصطلحات كما بين أسماء أشخاص كدريدا ودولوز وفوكو . . .

لقد تحدث جبرا ابراهيم جبرا عن مفهوم مختلف كل الاختلاف : تحدث عن مفهوم الشخصية في الرواية ،عن خصوصية الشخصية وموضعها . ولكن ها هو الأستاذ مطاع صفدي يقودنا في اتجاه مغاير تماماً . ولكن يبدو أن لديه في ذلك أسبابه . إذ كان ذلك الاتجاه ذريعته للتصدي لكتابة ليست كتابته ، كتابة لا يبدو معجباً بها . هذا من حقه على أي حال . صحيح أنني لا أريد أن أقول إن السيد صفدي ،عبر وضعه للحدود والحواجز والأسيجة ، إنما يريد أن يفرض نفسه كدركي للعمل الروائي ، لكن ، مهما يكن ، فإن على لقائنا هذا أن يقودنا مباشرة إلى مجابهة ، طالما أن الكتاب العرب الموجودين ها هنا لا ينتمون جميعهم إلى جيل واحد بعينه . . بيد أن على المجابهة ألا تكون فولكلورية ، سواء أقامت بين الكتاب العرب ، أو بيننا وبين أصدقائنا الفرنسيين الذين لا شك أنهم قد جاءوا إلى هنا قصد معرفة شيء عما جاء الروائيون العرب ليقولوه لهم . . فسمعوا هؤلاء يقولون إن الرواية بدعة وإن الكاتب ضد المنكر ، وهو ما صمخ آذاننا طوال قرون من الزمن طويلة . إنه أمر بالغ الغرابة والكآبة . . ولذلك أتوقع تفسيراً من جانب صديقي السيد صفدي ، لأني لا أريد أبداً أن أصدق أنه يضع نفسه ضد تيار الكتاب العرب المعاصرين ،وهو الذي كثيراً ما تمسك بالطليعية وبالحداثة وبغيرهما من القيم .

مطاع صفدي

أعتقد أن المناقشة بدأت تصبح جدّية . فالأخ أحمد صديق عزيز وحاول أن يفهم على طريقته ، كما حاولت أنا أيضاً أن أفهم على طريقتي ما قاله الأستاذ جبرا ،وهكذا درنا في شبه حلقة أرجو ألا تكون حلقة مفرغة . فأنا اعتمدت على ما قاله الأستاذ جبرا حول أن على الشخصية الروائية يجب أن تكون شخصية مختلفة ،ثم تطورت من اختلاف الشخصية الروائية إلى اختلاف الرواية بالذات ، وعرجت أخيراً على تيار يريد أن يتشبث بمفهوم الاختلاف ليجعل له

مضموناً مخالفاً أيضاً لما هو مقصود منه وهو محاولة أن يكون النص الروائي يطرح سؤاله الحقيقي الحي ،ويكتشف حيّزه الذاتي ،ويعطي من نفسه شيئاً يزيد من إحساس القارىء بإنسانيته وبما لديه من هذا الشاعري المضمر الذي لا يستطيع هو أن يعبّر عنه مباشرة فيأتي إلى الرواية وإلى الروائي ليساعده على استنطاق هذا السر اللذيذ الذي يحتويه في نفسه ولا يعرف طريقة للتعبير عنه . فأنا لم أقف ضد هذا الاختلاف الذي هو في صميم الحداثة ، بل حاولت أن أبرئه مما قد يعلق به أحياناً من محاولات شاذة ،تريد أن تخلص به إلى غير ميدانه الواقعي وإلى غير ميدانه الإبداعي . مجرد أن تأتي بالكلام المختلف ليس معناه أنك قد أتيت بالشيء المختلف الحقيقي المنشود . أنت عندما تأتي بأي أسلوب كان ، لا مبرر ثقافياً له حقيقياً ، ولا عمق له في التجربة الذاتيّة للروائي ، لا عمق له في تجربة الواقع الإنساني والواقع العربي بالذات ، فأنت تأتي بشيء نافل لا يمكن له أن يتحصّن وراء أي شعار من شعارات الحداثة . فالحداثة ، وهذه هي المشكلة التي تدور دائماً في حيّز الثقافة العربية ، يساء استخدام هذه الكلمة من أجل أن تخبىء أحياناً تيّارات في الكتابة وتيّارات في الفهم عارية عن مضمونها الذي تدعيه . فأنت عندما تريد أن تأتي بالمختلف ثقافياً يجب أن يبرهن هذا المختلف ثقافياً بالثقافة ذاتها على ما يدّعيه على أنه هو مختلف فعلاً . وإلا فإنك عندما تريد أن تقول إن الحداثة هي حداثة بمجرد كونها كلمة تقال فقط ، فأنت لا تأتي بهذا المختلف ذي البعد الثقافي الحقيقي . وأنا لم أخرج من هذه الدائرة التي يعتب علي الأستاذ المديني أنني أحاول أن أخرج عنها . بالعكس أحاول أن أدافع عنها ضد العوامل الطارئة التي تأتيها من كل طرف لتشوهها وتجعلها شعاراً ، أحياناً يسير كبعض الشعارات السياسية المبتذلة في ميدان السوق الاستهلاكي الإعلامي المعروف في بلادنا .

الياس خوري

أنا في الحقيقة ، عندما جئنا إلى هذه الندوة لنستمع حول مكانة الكاتب والروائي في مجتمعه ،كنت أتوقع تحليلاً لواقع الكاتب العربي في المجتمع العربي الراهن . كنت أتوقع مناقشة لعلاقة الكتابة بواقع مجتمع تنعدم فيه الديمقراطية ويسوده القمع ويشرّد فيه الكتاب ويتحول فيه المواطن من مواطن إلى مجرد شيء

تابع وخادم للسلطة . كنت أتوقع من الروائيين أن يحدثونا عن الكيفية التي يتحايل بها الكاتب على هكذا.واقع كي يكتبه ويقاومه ،ويثبت أن الكتابة ممكنة حتى في شروط بالغة الصعوبة . كنت أتوقع من جبرا أن يحدثنا عن روايته الأخيرة التي تصف ببراعة كافكاوية واقع القمع في مجتمع تحوّل إلى مجتمع لا عقلاني بالمطلق في ظل سلطات مجنونة لا تمنع فقط الكتابة بل تمنع الحياة نفسها .

الملاحظة الثانية ،أريد فقط أن أتساءل حول جدوى النقاش الذي طرحه مطاع صفدي ، لأنه نقاش قديم ومللنا منه في الحقيقة . فأنا مثلاً لا أعرف روائياً عربياً يقلّد فيليب سولرس ،لكني أعرف روائيين عرباً قلدوا الوجوديين بطرق فظائعية كما فعل مطاع صفدي مثلاً ! . إذن المشكلة ليست في أن نعطي دروساً حول معنى الحداثة وكيف تكون الذات وما الذات الخ . . المشكلة فعلاً هي أن نناقش كيف ، في خضمّ واقعنا ،في خضمّ التأثيرات الثقافية الوافدة علينا من كل مكان ، في خضم عدم مشاركتنا في إنتاج المعرفة في المجتمع المعاصر ، كيف نستطيع ، رغم أننا من مجتمع لا ينتج المعرفة ، أن نستخدم الإنجاز التقني الغربي وأن نطوّعه لخدمة كتابة يجب أن تنطلق من واقع الإنسان العربي المعاصر .

جبرا ابراهم جبرا

أنا أشكر أخي الأستاذ الياس خوري على تذكيري بأنني كان يجب أن أقول شيئاً معيناً لم أقله . والأشياء التي يمكن أن تقال كثيرة جداً . بخصوص الرواية التي ذكرها وهي آخر رواياتي « الغرف الأخرى » ، ربما في بعض ما قلت أنا هذا الصباح تمهيد لـ « الغرف الأخرى » ،أو ربما في « الغرف الأخرى » تفسير لبعض ما قلت في حديثي إليكم هذا المساء . نحن آلامنا كثيرة وإشكالياتنا كما بدأت الكلام كثيرة . ولا نستطيع أن نجمعها كلها في خطاب واحد . لكن المهم أننا في الطريق . إننا نحاول ، إننا نقاوم ، إننا نكتب ،نفكر ،نغضب ،نقلق ، ونجرح بالرغم من كل المحاولات لإغضابنا وجرحنا في هذا المجتمع .

عبد الوهاب مؤدب

بالنسبة إلى مسألة الحكم على شكل الأدب الاختباري ، أنا أعتقد أنه على الرغم من أن ثمة في بلدان مثل فرنسا عودة إلى نوع من التراجع ،وبعض العودة إلى الأشكال الثابتة من خصائص عصرنا هذا وجود التجربة من وجهة نظر شكلية . والمعيار الوحيد في مواجهة التجربة هو الحرية ،حرية الفنان المطلقة ، حرية الاختبار ،حرية الدخول في الأشكال . والزمن وحده كفيل بإصدار أحكامه . بمعنى أنه ليس في المستطاع أن يحكم بشكل مزامن ومعاصر ، حول لا جدوى أو لا فعالية تقديم العمل بالنسبة إلى التجربة الشكلية .

طاهر بكري

على أي حال ، أود أنا أن أطرح الإشكالية المطروحة اليوم على الكاتب ، وليس الكاتب أو الروائي العربي وحده ، لأنني أعتقد أن على هذه الندوة أن تتفحّص مسألة الإبداع الروائي بصورة عامة . أنا أعتقد أن علاقة الروائي بالثقافة هي في الوقت نفسه علاقة بالأشكال الروائية . ونحن نعلم أنه ـ فيما يخص التاريخ الأدبي الروائي ـ جرى الاعتقاد ،ويجري الاعتقاد دائماً ، بأن الرواية نوع غربي ،وأن العرب لم يمتلكوا أشكالاً روائية في حداثتهم ،وأنه غالباً ما جرى التأريخ لبداية الرواية العربية انطلاقاً من « زينب » لهيكل . المسألة التي أود أنا طرحها هي التالية : هل يتعينّ اليوم إعادة كتابة تاريخ الأشكال السردية الروائية ؟ . أنا لو كنت مثلاً مهتماً بالمقامة ، فسيكون باستطاعي أن أذهب في النظر إليها بعيداً ،وصولاً إلى تجذرها في أشكال أدبية أخرى عرفها العرب . في الوقت الراهن ، يبدو لي أن أمام الروائي العربي هذه الأشكال ، السرد القصصي ، الاسطورة ، الخرافة ، والحكاية.إن هذه الأشكال جميعها تسائل الروائي اليوم . إذا كان ثمة إمكانية لقيام حوار في هذه الندوة فإن الحوار يمكن أن ينطلق من الإشكالية التالية : كيف يقوم الروائي اليوم برواية ما لديه في بلد عربي ؟ . هل عليه أن يلجأ إلى الرواية بالمعنى الغربي على الرغم من تفجّر أشكالها اليوم في الغرب ، أم عليه أن يلجأ إلى أشكال أخرى كما يفعل عدد من الروائيين العرب ـ أذكر منهم على سبيل المثال إميل حبيبي ـ . أنا أرى أن الكثير

من الروائيين العرب يفعلون هذا اليوم ، ويفعله أيضاً محمود المسعدي ، التونسي ، في « حدثني أبو هريرة . . . » حيث استعار شكلاً روائياً نمطياً آخر ، سبق له أن تجذر في الإبداع التراثي ، شكلاً يمكنه أن يزيد اليوم ، من غنى الأشكال الروائية العالمية .

فرانسواز غايّار

أعتقد أن هذه المسألة الأساسية ينبغي أن تكون محوراً لجلسات أخرى سوف تعقد ؛ وعند ذلك ، أعتقد أنها سوف تناقش خلال الحيّز الزمني الذي تستحقّه .

آسيا جبّار

إن السبب الأول الذي جعلني لا أتدخل حتى الآن هو - بكل بساطة - سبب نابع من انطفاء الصوت . لقد أتيت إلى المنصّة ، متأخرة ، لكي أردّ على واقع أن البعض اتهمني بالاختباء بعيداً عن العيون . ولكي أرد - بشكل إجمالي - على هذا الاتهام ، أقول إنني لا أعتقد أن علي أنا أن أقول ماذا أمثّل بالنسبة إلى النساء اللواتي تنتمي إليهنّ ثقافتي . منذ ساعة اتهم واحد هنا واحداً آخر ، بكونه « ناطقاً باسم . . . » . . . فلنقل إنني ها هنا « صامتة - باسم » النساء الأخريات في بلادي .

جواد صيداوي

لقد أشار الأخوان إلى مدى تأثير الرواية الأوربية والفرنسية بشكل خاص على الإنتاج الروائي في العالم العربي . وهذا صحيح . ولكن إذا عدنا إلى المنظرين الروائيين في الغرب ، نجد أن الرواية الأوربية هي وليدة المجتمع البورجوازي الأوربي . . وهذا المجتمع له أسسه وله أبنيته الفوقية والتحتية له أفكاره وله طموحاته . فإلى أي حد يمكننا أن نعتبر البورجوازية العربية التي وصلت إلى الحكم أو التي هي طامحة بالوصول إلى الحكم ، بورجوازية سليمة ، علماً بأنها عبارة عن شرائح إما أعدّها الاستعمار الذاهب لتحل محله ، وإما أنها مغامرة فلم يتأتّ لها أن تؤثر على صعيد الإنتاج الروائي .

* * *

الجلسة الثانية

وظيفة الأدب والرواية اليوم

رئيس الجلسة : بدرالدين عرودكي

المحاضران : آلان روب غرييه
ادوار الخراط

المعقّبون : سهيل ادريس
جان مارك روبيرتس
بيير جان ريمي
بهاء طاهر
جمال الغيطاني
أندريه ميكيل
حنا مينة

شارك في النقاش :
ندى توميش
هاشم صالح
جورج طرابيشي
عبد السلام العجيلي
أحمد المديني
الطاهر وطار

بدرالدين عرودكي

نبدأ الجلسة الثانية في هذا الملتقى لنعالج وظيفة الأدب والرواية اليوم ، بعد أن تطرقنا في الصباح إلى المكانة التي يحتلها الكاتب ، والروائي خاصة ، ضمن حضارته . لست بحاجة إلى تقديم المشاركين الرئيسيين في هذه الجلسة الذين تعرفونهم . وأعطي من فوري الكلمة لآلان روب غرييه .

آلان ـ روب غرييه

في الحقيقة يخامرني شيء من الإنزعاج وأنا أتكلم باسم بلد هو فرنسا ، بلدي . فالوضع في فرنسا هو على الدوام من التشتت بحيث أن كل كاتب فرنسي لا يمكنه أن يتكلم إلا باسمه الخاص . وبما أنني فوق هذا كله في الخامسة والستين من عمري ، فمن البديهي أنني لا أنتمي إلى نفس الجيل الذي ينتمي إليه جان مارك روبيرتس الموجود هنا إلى جانبي، والذي يمكنه أن ينظر إلى الوضع نظرات مختلفة جذرياً عن نظرتي . بيدأن هذا كلّه طبيعي . فأنا لا أعتقد على الإطلاق أنه ينبغي توحيد آراء الكتاب حول دورهم أو حول أي شيء كان ؛ وليس ثمة سبب يدعو للقبول بأي إجماع حول هذا الشأن إذن ، إذا كنت أتكلم انطلاقاً من وجهة نظر شخصية ، أجدني من فوري ميّالاً للرجوع بعض الشيء إلى الوراء ، إلى اللحظة التي بدأت فيها الكتابة ، أي إلى سنوات الخمسين . عهد ذاك كان هناك نوع من التوافق القائم ، قليلاً أو كثيراً ،من حول رأي سارتر بصدد الأدب ، وبصدد الرواية على وجه الخصوص . كان التوافق من حول نظرية سارتر في الالتزام . وأنتم جميعكم سمعتم عن الالتزام حسب الطريقة السارترية . كان سارتر يرى أن الرواية وجدت ، أو هي توجد بصورة طبيعية ، ربما ليس من أجل إعطاء حلول لمشكلات المجتمع ،ولكن ، على أي حال ، من أجل طرح تلك المشكلات . نادى سارتر من أجل ما كان يدعوه بالأدب الأخلاقي الذي كان يميّزه عن الأدب الوعظي . كأن يتهم الاتحاد السوفياتي وجدانوف وزير الثقافة في عهد ستالين بأنهما واعظان ، فيما كان موقفه هو موقف أخلاقي وحسب . وكان الفارق ، في نظره ،على هذه الصورة : في الحالة الأولى ثمة طرح للأسئلة وإعطاء للأجوبة ـ وهو ما أطلق عليه اسم

« الوعظ » ـ وفي الحالة الثانية يكون الاكتفاء بطرح الأسئلة . يومها سرعان ما تبيّن ، وكان سارتر أوّل المتبينين ، أنه في طريقة طرح السؤال نفسها يوجد بالفعل ودائماً ـ قليلاً أو كثيراً ـ ذلك الجواب المنشود . فإن لم يوجد واضحاً ظاهراً ، فإنه يوجد مضمراً على الأقل . أما سارتر نفسه فإنه كان ، عهد ذاك ، في طريقه لولوج أعقد التجريدات ، مما وضعه في تناقض مع نظريته الخاصة . فعلى سبيل المثال نذكر أنه كتب عند نهاية الخمسينات قائلاً : « إنه لمن غير الجائز لكاتب أوربي كبير ينتمي إلى القرن العشرين أن يكون معادياً للسامية » ، وبعد ذلك بشهور سأله صحافي عمّن هو في رأيه أكبر كاتب فرنسي خلال فترة ما بين الحربين ، فأجابه : « سيلين ، دون أدنى شك ! » . والواضح أن التناقض هنا كان كبيراً ، إذ من المعروف أن واحدة من أبرز سمات هذا الكاتب كانت معاداته للسامية بعنف وبتصميم بل وبجنون . مما يعني أن سارتر كان في كل لحظة يتذبذب بالنسبة إلى تعريفه للالتزام .

في تلك اللحظة بالذات ، ظهرت تلك الحركة التي انتميت إليها ، والتي لا أزال أنتمي إليها . إنها حركة مبهمة ، لا تشكل مدرسة أدبية ـ لكن حركة سارتر الوجودية كانت حركة مبهمة كذلك ـ . المهم ، أن الحركة التي أتحدث عنها والتي ظهرت في الخمسينات دعيت بحركة « الرواية الجديدة » . من سمات كتّاب تلك الحركة أمثال كلود سيمون ، وناتالي ساروت ، ومرغريت دوراس ، وروبير بانجيه ، وكلود أولييه ، وأنا نفسي وميشيل بوتور وغيرهم ، كان رفضنا لنظرية سارتر في الالتزام وذلك للأسباب التالية : إن الكاتب يعرف أنه يطرح أسئلة ، لكنه أبداً لا يعرف شيئاً عن هذه الأسئلة . بمعنى أنه إذا كان كاتب ما قد اختار « الممارسة الإشكالية للأدب » كما يقول بورخيس ، أي اختيار كتابة الرواية وليس كتابة الدراسة النقدية أو السياسية أو التعليمية ، إذا كان قد اختار الممارسة الإشكالية للتخييل ، فما هذا إلا لأنه ربما لم يكن هو نفسه يعرف كل المعرفة ما الذي يريد أن يقوله . هو يشعر أن لديه شيئاً يقوله ، لكنه لا يعرف كنه هذا الشيء . وبالنتيجة يجد نفسه غير قادر إطلاقاً على إلزام أعماله الروائية بسياسة أو بأخرى . مع ذلك كان أولئك الكتّاب يعيشون حياة كلها سياسية . ولقد رأينا أيام حرب الجزائر أن هؤلاء الكتّاب المنتمين إلى « الرواية

الجديدة » وقفوا بوصفهم مواطنين وقفة علنيّة إلى جانب إعطاء الحرية لما كان يطلق عليه آنذاك اسم « المقاطعة الجزائرية » . أي أننا ناضلنا إلى جانب استقلال الجزائر ؛ ولكن ليس في رواياتنا . لماذا ؟ . لأن الإشكالات التي كان يطرحها الوضع الكولونيالي المتواصل في الجزائر كانت على الأرجح إشكالات معقدة ، لكنها كانت إشكالات تواكبها قيم خاصة بها موجودة مسبقاً . أي أنه كان من الواضح أن الحرب الكولونيالية التي كانت فرنسا تخوض عهد ذاك في الجزائر ، كانت تدفع فرنسا بفعل طبيعة المعركة نفسها ، إلى تبني وسائل عسكرية ، من الجلي أن القانون الفرنسي كان يرفضها ، تماماً كما ينكرها إعلان حقوق الإنسان . . الخ . إذن فالقيم كانت موجودة مسبقاً . في تلك الآونة كانت منشورات مينوي MINUITالتي كنت أعمل فيها مع جيروم ليندون قد قررت الاهتمام بحرب الجزائر ولكن ليس في سلاسلها الروائية ، بل في سلسلة كتب عن « الشهادات » . كان ثمة شهادات عما يحدث في الجزائر ، شهادات كتبها فرنسيون من أمثال هنري إليغ وموريس أودان ، وشهادات كتبها جزائريون وجزائريات من أمثال جميلة بوحيرد . . الخ . ونتيجة لذلك وحيثما كانت هناك شهادات ، أصبحت الرواية نصّاً غير لائق بمعنى من المعاني . في ذلك الحين اندهش أصحاب النفوس الطيبة لكوننا نحن معشر الروائيين ننشر في الوقت نفسه روايات لا تتحدث أبداً عن محتوى الحرب الكولونيالية التي كانت فرنسا تخوضها في الجزائر . أما سارتر الذي لم يكن بعد قد تخلى عن نظريته الالتزامية فإنه نشر في أحد أعداد مجلته « الأزمنة الحديثة » عرضاً لفيلم « العام الماضي في مارينباد » ، وهو الفيلم الذي كنت كتبته مع آلان رينيه ونال شهرة لا بأس بها منذ ذلك الحين . وكان هذا الفيلم قد أثار نوعاً من حركة « الموضة » إلى درجة جعلت الكلام عنه يكثر ، فما كان من « الأزمنة الحديثة » إلا أن نشرت مقالاً مسهباً في عشرين صفحة يقف موقفاً سلبيّاً من الفيلم بسبب الحرب نفسها . وكان المقال ينتهي بالجملة التالية : « في الوقت الذي يُرمى فيه العمال الجزائريون في باريس في نهر السين ـ وهو ما كان يحدث بالفعل ـ أشعر بالخجل لكوني كرّست عشرين صفحة ـ يقول الكاتب ـ لهذا الفيلم الذي يسكت تماماً عن الوضع الكولونيالي والنيوكولونيالي الذي تسعى فرنسا لتأبيده » .

أنا شخصياً أؤمن بأن الأدب ملتزم ، لكنه لا يعرف تجاه ماذا هو ملتزم ؛ الأدب لا يعرف ما الذي سيقوله ، وهو يطالب لنفسه بنوع من الوقوف خارج الميدان . أي حين تكون ثمة معضلة طارئة ، معضلة سياسية ، معضلة اجتماعية ، معضلة حرب كولونيالية كتلك التي كانت ناشبة في الجزائر تكون القيم موجودة سلفاً ، أما الأدب ، فإنه على العكس من هذا يكون نوعاً من التساؤل العام عن العالم وعن الإنسان ، مع الأمل في أن ينتج عن ذلك التساؤل شيء ما ذات يوم تماماً كما لو أن الأدب يخوض مسعاه لخلق إنسان جديد ، لاحقاً . لكنه سيكون إنساناً جديداً لا يسعني أن أقول عنه شيئاً في اللحظة التي أكتب فيها ، وإلا فإنني لن أكتب روايات على الإطلاق . الرواية ـ وأستعير هنا التعريف الذي وضعه لها بورخيس ـ الرواية ممارسة إشكالية ؛ أي أنها عمل يضع العالم موضع البحث والتساؤل ، ويضع كذلك بالتأكيد في نفس الموضع ما يحدث اليوم في العالم ـ فأنا لست منقطعاً عن العالم الذي أعيش فيه . أنا أعيش في هذا العالم ، لديّ مشكلات أجابه بها هذا العالم ، ولهذا السبب صرت كاتباً . بيد أني لست قادراً على حلّ هذه المشكلات بطريقة مفهومية . بمعنى أن القيم التي ستسمح لي بتفكير هذه المعضلات ، هذا الاضطراب الذي أستشعره ، وبمعنى أن الكلمات التي سوف تسمح لي بصياغة هذه المعضلات ، يخامرني الانطباع بأنها ليست بعد موجودة ، وبأن الأدب كله يحبل ـ كثيراً أو قليلاً ـ بعالم مقبل . لكنه عالم أنا نفسي أجهله .

انطلاقاً من ذلك يمكننا أن نتخيّل نمطين من الكتّاب . واطمئنوا هنا ، فإنني لا أتكلم إلا باسمي الشخصي . أقول : ليس هناك أدب واحد . هناك آداب . ولكن بإمكاننا منذ الآن ، وبشكل إجمالي ، أن نتخيّل وجود نمطين من الكتّاب يكون لكل منهما في مواجهة هذه المعضلات موقف يختلف كليّاً عن موقف النمط الآخر . النمط الأول يمثّله كاتب فهم مشكلات العالم وراح يتحدث لكي يعبّر عنها ويفسّرها أمام قارىء يفترض به أن يكون قد فهمها أقلّ مما فهمها الكاتب . بمعنى أن الكاتب يتحدث لأنه يعرف . هو يعرف ، إذن يتكلم ويخامرنا بالفعل الانطباع بأن كاتباً كبلزاك كان ، عند بداية القرن التاسع عشر ، شخصاً يعرف عمّاذا يتكلم . ولكن منذ نهاية القرن التاسع عشر ،

وخاصة عند منتصف القرن العشرين ، بدأ يظهر كتّاب يخامرنا انطباع بأنهم بدأوا الكتابة تحديداً لأنهم لا يفهمون ما الذي يحدث .

مهنياً ، أنا لست كاتباً . أنا باحث في علم الزراعة ، متخصص في الأمراض التي تصيب الفواكه الاستوائية . لكن فجأة أشرع في كتابة روايات . روايات لا يريدها أحد . في ذلك الحين لم تعثر رواياتي على من ينشرها . . وكذلك لم تعثر حتى بعد نشرها على من يقرأها . لكن هذا لا يقلقني . فثمة أمر شديد القوة يدفعني على أي حال إلى الكتابة . بالنسبة للبحث الزراعي المتعلق بشجر الموز يمكنني ، بالطبع ، أن أخلي المكان لباحث آخر يأتي فيكمل سيرورة التجربة العلمية . أما بالنسبة للكتابة فعلى العكس ، ثمة أمر يأتي ويوقفني في مواجهة العالم . هناك شيء في العالم لا أفهمه ، وأنا عاجز حتى عن صياغة عدم فهمي له ؛ هناك مسافة ،هناك هوّة بين العالم وبيني . ولهذا السبب ، بالتحديد ، أتكلم . كنّا عائلة من الكتّاب ، ولم نكن بضعة أفراد ، أو كتّاب منعزلين عن بعضنا البعض . وهاتان العائلتان ربما لا تزالان موجودتين حتى اليوم . وفي أغلب الأحيان جمهوران ، تماماً كما أن هناك نمطين من الكتّاب . هناك بالطبع قسماً بأكمله من الجمهور يجب أن يطمئن ، يجب أن يسمع في كلام الكاتب شيئاً يطمئنه ، شيئاً نهائياً ، ثابتاً . ومن المؤكد أنه حين يفتح واحد من هؤلاء القراء كتاباً لبلزاك مثلاً ، ولنقل رواية « لوي لامبير » ويقرأ في العبارة الأولى : « ولد لوي لامبير في عام 1797 في مونتوار ، وهي مدينة صغيرة في منطقة الفوندوموا ،حيث كان والده يشغّل مصبغة متوسطة الأهمّيّة » .حين يقرأ القارىء هذا يقول لنفسه : هاكم شخص يحدثني بكل وضوح ويمكنني أن أمحضه ثقتي . ثم حين تظهر بعد ذلك بمائة وعشرين سنة ، رواية « الغريب » لألبير كامو ، وكانت واحدة من الكتب الإشكالية التي أتحدث عنها الآن ، حين تظهر هذه الرواية ويقرأ قارىء في جملتها الأولى « اليوم ماتت أمي ، اليوم ، وربما أمس ، لست أدري . لقد تلقيت البرقية من المأوى : (الماما ماتت . الدفن غداً . مشاعرنا) . لا يعني هذا شيئاً . ربما حدث الأمر في الأمس » . حين يقرأ قارىء هذا الكلام يخامره انطباع مباشر بأن العالم قد تبدّل ، أو على أي حال ، أن العلاقات بين الإنسان والعالم قد تغيّرت ، وأن ثمة هنا هاوي كتابة قد بدأ

يتكلم ليس لأنه قد فهم جيداً ما حدث ، بل تحديداً لأنه لم يفهم ما الذي حدث . ويقيناً أن الجمهور الذي يفضّل الخلود إلى الطمأنينة سوف يرمي من فوره هذا الكتاب الذي يبدأ بعبارة « لست أدري » و « هذا لا يعني شيئاً » . فإذا كان الكاتب لا يدري ، وإذا كان الأمر لا يعني شيئاً ، لنتحوّلنّ إلى كتاب آخر . فنحن ليس لدينا وقت نضيّعه مع أشخاص يتلعثمون . وهذا يصح على كل الأدب الفرنسي المعاصر ، أي لدى كتّاب هم أصغر سناً مني . منذ يوم كان الحديث يجري عن باتريك موديانو ، وأنا أشعر بالتعاطف مع هذا الكاتب الذي نستشعر عميقاً أنه على احتكاك مع شيء واقعي . ومع هذا لا يمكن إدراجه في خانة أسلوب الواقعية .

وأنا هنا أود أن أختم حديثي بتعارض لطالما عبّرت عنه في الماضي ، ولا أزال شديد التمسك به . تعارض بين الواقع والواقعية (كمذهب) . في أيام بلزاك كان ينظر إلى الواقع وإلى مذهب الواقعية على أنهما الشيء نفسه ، أي أن المذهب الواقعي كان مجرد احترام موضوعي للواقع نفسه . هذا بينما نجد أن التعريفات الحديثة للواقع ، التعريفات التي لاتأتي فقط على ألسنة العلماء بل المحللين النفسيين أيضاً ، تنحو ـ على العكس من ذلك ـ إلى استخراج ما يشبه العقبة أو الحاجز من لدن الواقع . كان « لاكان » يقول : « الواقع ، هو ما أتعثر به » بمعنى أن الواقع يبدأ هناك حيث يبدأ المعنى بالتأرجح . وطالما ظللت أتحرك في ملكوت المعنى ، يكون ثمة قيم ، ومفاهيم .. إلخ ، وأكون ـ بمعنى من المعاني ـ منخرطاً في ملكوت الأيديولوجيا . أما إذا أردت أن أذهب إلى أبعد من هذا لأصل تحديداً إلى مجابهة الواقع ، اشعر أن المعنى يتوقف ، وأن على الروائي ـ نتيجة لذلك ـ أن يحلّ محل المحلّل . أما المحلّل فإنه لا يعود قادراً على الكلام حين يتوقف المعنى . على العكس منه ، يمكن للروائي أن يواصل كلامه كلاماً متردداً ، متلعثماً ؛ كلاماً يبحث على الدوام عن ذاته . وذلكم ما يفسّر أن بالإمكان تعريف الواقعية بكونها أيديولوجية للدلالة ، أي كل واقعية تقوم على منظومة دلالات ، كواقعية زولا مثلاً . هذا بينما مقابل هذه الواقعية لدينا الكتّاب الذين أسمّيهم كتّاب الواقع . فهؤلاء سيظلّون على الدوام عاجزين عن قبول الدلالة الموضوعة سلفاً . وسيظلّون هم أنفسهم يبحثون بأنفسهم عن

دلالات جديدة . . لا تزال مجهولة بالنسبة إليهم .

بدر الدين عرودكي

أعتقد أن ما قاله ألان روب ـ غرييه كلام سجالي . وبما أنه يوجد بيننا روائيون ينتمون إلى جيل آخر ، روائيون فرنسيون ، فإنني أود لو أن جان مارك روبيرتس يقول لنا رأيه حول هذا الكلام .

جاك مارك روبيرتس

هذا الأمر لا يفاجئني . بيد أنني أشعر بالتوافق التام مع ما قاله آلان روب ـ غرييه . أوافقه كل الموافقة . هناك شيء واحد يزعجني بعض الشيء ، ولكن حتى بصدد هذا الشيء أعتقد أن بالإمكان الوصول إلى اتفاق . فأنا لا أعتقد بوجود جمهورين ـ من الواضح أن المرء يضطر إلى سلوك مسلك التبسيط في مثل هذا النوع من المساجلات ـ . لقد قلت أنت إن هناك آداباً عديدة ، وأن هناك جماهير عديدة ، وأنا أعتقد أن بالإمكان الوقوع في هوى « لوي لامبير » و « الغيرة » سواء بسواء ، والمرء ليس مجبراً ـ أنت عملت طويلاً مع جيروم ليندون في منشورات مينوي ، وأنا أعمل لدى منشورات لوسوي . بدأت مع جان بيرول وأعمل الآن مع دوني روش وغيره من الرفاق الطيبين . وأعتقد أن المرء يمكنه أن يحب ، وهو في غاية السعادة ، أشياء مختلفة ومتباينة . وإنني لأعتقد أن هذا هو ما تغيّر بالنسبة إلى حقبة الخمسينات أو بالنسبة إلى الحقبة السابقة بعض الشيء لبداية ممارستك الكتابة . في تلك الحقبة كانت تسود بالفعل أخلاقية سارتر التي كانت تقول : « هكذا يكون الأمر ، وليس على أي شكل آخر » والتي تحدثت أنت عنها بشكل جيد . . . بمعنى أنه كان من الضروري وقتها النهوض ضد شيء ما . أما اليوم فالوضع تغيّر ،وهذا الأمر لم يعد ضرورياً . إننا نصل إلى نوع من الحرية التي تسمح لنا بأن نحب أشياء مختلفة من دون أن نوصم بالغباء أو بالحماقة أو بالأميّة الثقافية على سبيل المثال . والكلام نفسه ينطبق على السينما أيضاً .

بدرالدين عرودكي

ربما . . لأن الزمن قد تغير ؟ .

جان مارك روبيرتس

أجل . .لقد تغير الزمن . وأعتقد أن هذا التغيّر جليّ تماماً . وأعتقد أن الكثير من الناس قد اعتادوا هذا التغيّر اليوم ـ موديانو قال هذا خلال برنامج « آبوستروف »(*) ـ ؛ اليوم ،حين يكون المرء في السابعة عشر أو الثامنة عشر من عمره يقرأ كتب روب غرييه فلا تبدو له صعبة مع أن الخرافة كانت تقول لنا إن روب ـ غرييه وكلود سيمون وميشيل بوتور كتّاب لا يمكن قراءة أعمالهم . مع هذا ثمة كتب تستهلك استهلاكاً شعبياً كبيراً ،تبدو لي غير قابلة للقراءة . مثلاً كتاب « من طرف الأميرة الميتة » لكينيزي مراد لم أتمكن من قراءته .

بدرالدين عرودكي

أي أن ما كان ملعوناً أيام ظهور أول روايات روب غرييه لم يعد ملعوناً اليوم . إذن ،أنتم تحصدون ما زرعه آلان روب غرييه وبقية أفراد جماعة الرواية الجديدة . .

جان مارك روبيرتس

نعم ، ولهذا السبب كان من الضروري ابتداع« الرواية الجديدة » حتى ولو تبدّت المواقف في ذلك الحين أكثر حدّة . أنا أعتقد أن روب غرييه يقف اليوم مواقف أقلّ حدّة مما كان يقف في الماضي ؛ في ذلك الحين كان الموقف الحاد ضرورياً . بدونه لا يمكن لكتبك أن تنشر ، بدونه لا يكون لك وجود . كان من الضروري اختراعها تلك « الرواية الجديدة » .

بدرالدين عرودكي

كان في الأمر صراع .

جان مارك روبيرتس

أجل ، كان في الأمر صراع . أما اليوم فإن الناس من أمثال موديانو وأمثالي وأمثال برودو ـ وأتحدث هنا عن أسرة الكتّاب التي أنتمي إليها ـ يكتبون نصوصاً مختلفة . ومع هذا فإن النقاد يجدون ـ بكل سهولة ـ ضروب تشابه

* : برنامج تلفزيوني كانت تبثّه القناة الفرنسية الثانية لمدة خمسة عشر عاماً ويعده برنارپيفو . وهو برنامج مخصص للكتب وللكتاب يختار صاحبه كل أسبوع موضوعاً ما ويدعو المؤلفين الذين كتبوا حوله ونشروا مؤخراً عنه . وكان رقم بيع الكتب يرتفع لمجرد دعوة أصحابها لهذا البرنامج .

وتماثل بين هذه النصوص . لأن النقاد ـ وهذا الكلام أقوله بكل أسف ـ يمارسون مهنتهم أحياناً بشيء من التسرّع ، بشكل سيّء ، لأنه يتعيّن عليهم أن يعثروا على زاوية ينظرون منها ، يرون أن عليهم أن يضعوا الكتّاب في ملفّات ، لذلك يجمعون بينهم ويعتبرونهم متماثلين . . الكتّاب ، في النهاية ، يكتبون نصوصاً مختلفة عن بعضها البعض . لكن الحرب ليست سجالاً بينهم ؛ ليس ثمة اليوم عداوات تشبه العداوات التي عاشها روب غرييه وغيره في زمنهم . . .

آلان روب غرييه

إنني أوافق كل الموافقة على أن الزمن قد تغيّر بالشكل الذي حدّده لنا جان مارك روبيرتس . لكني ـ تقريباً ـ آسف لهذا ؛ لأن حقبة الصراع تلك كانت في الوقت نفسه حقبة كبرى من الحماس الخلّاق . اليوم ، تسمع الناس يقولون على سبيل المثال : « لحسن الحظ لم يعد هناك إرهابيون » ، وفي الوقت نفسه يظهر أمامنا الرأي المعاكس « من المؤسف أنه لا شيء يحدث » . ولا شك أنكم قد سبق لكم أن سمعتم هاتين العبارتين . والحال ، إن ذلك الفعل السجالي الذي خاضه سارتر وخضته أنا من بعده ، ذلك الفعل الذي كان يبسّط الأمور إلى أقصى حدود التبسيط ـ ولقد أشرت أنا نفسي إلى الكيفيّة التي كنت بها أبسّط المعضلات في ذلك الحين ـ كان له على القراء أثر تحريضيّ كبير . كان ثمة من يقف مع ، ومن يقف ضد ، إلخ . أنت تصف الحقبة الراهنة وصفاً جيداً . لكنها في النهاية حقبة سوف تبدو لنا شديدة الارتخاء . لكن الأرجح أن ليس لدينا حل لهذا ، فنحن في الواقع ـ في البلدان الغربية ـ نعيش مرحلة رخوة . يصح هذا الكلام في نيويورك مثلما يصح في طوكيو ، ويصح في كل مكان .

بدرالدين عرودكي

أود أن أطلب من أندريه ميكيل لو شاء أن يعلق على مقولات هذين الجيلين بانتظار وصول بيير هنري ريمي إلى المنصة .

أندريه ميكيل

لا . . لا أريد أن أعلق الآن . أولاً لأني أتساءل عما تراني أفعل فوق هذه المنصّة ، علماً بأنني إذا كنت في صف الجانب الفرنسي فإن نشاطي ككاتب نشاط ثانوي بالنسبة إلي ـ وعلى الأقل من ناحية الترتيب الزمني ـ بالمقارنة مع نشاطي

كمدرس وكباحث ،خاصة وأنني حين أكتب لا يخامرني أي إعتقاد بأنني أمثل في كتابتي شيئاً كبيراً . من ناحية ثانية ، بالنسبة للأدب العربي الذي يجري الحديث عليه هنا ـ أعتقد أن هذا الأدب بالذات لا يندرج ضمن إطار اختصاصي الأصلي . وأعرف بين الموجودين في الصالة على الأقل شخصاً واحداً سيكون أقدر مني على التوغل في مثل هذه الأمور . لكني على أيّ حال أفضّل ، طالما أنني في وضع غير مريح ،بين كرسيين إلى حد ما ، أفضل أن أتدخّل فيما بعد .

بدرالدين عرودكي

حسناً . إذن أود لو أن سهيل إدريس المتورط تماماً في مثل هذا السجال طالما أنه ساهم ـ وما أكثر ما ساهم ! ـ في ترجمة ذلك الأدب ، الموصوف بأدب الالتزام ، إلى العربية في سنوات الخمسين والستين ، لا أن يطرح مشكلة وظيفة الأدب في الثقافة العربية فحسب بل أن يعلق ضد أو مع ما قاله كل من آلان روب غرييه وجان مارك روبيرتس وما سوف يقوله الآن بيير جان ريمي .

بيير جان ريمي

أشكرك على هذا وأرجو المعذرة لأني وصلت متأخراً ، وخاصة لأني سأتدخّل معلقاً على ما قاله آلان روب غرييه مع أنني لم أسمع من كلامه سوى بعض المقتطفات . لكن بإمكاني أن أرسم لنفسي ما قاله قبل وصولي بالنظر إلى أننا نصغي إليه منذ ثلاثين عاماً بنفس الاحترام وبنفس الولاء بالتأكيد . علي أن أقول إن المشكلة التي تطرحها آخر الكلمات التي سمعت آلان روب غرييه يقولها منذ برهة لا تعنيني على الإطلاق . وأود أن أكون في الوقت نفسه ملتزماً كل الالتزام بما يقال . وروب غرييه يعرفني حق المعرفة في هذا المجال ، بل وثمة في هذا غمزة صغيرة : فأنا يخامرني الإنطباع بأنكم أتيتم منذ برهة على ذكر العبارات الأولى من رواية « لوي لامبير» . « لوي لامبير» هي الماضي . و « الرواية الجديدة » بالشكل الذي كانت عليه يوم كان روب غرييه يكتبها صارت من الماضي أيضاً . هي أمور تشكل جزءاً من تراثنا الثقافي . أمور موجودة ،حسناً ، لكنها لم تعد تشكل أسئلة نطرحها على أنفسنا حقاً اليوم . ومن حسن حظّنا ،نحن معشر القراء ،أن الكتابين الأخيرين لروب غرييه يفتحان لنا آفاقاً جديدة ويتحدثان عن شيء آخر . فتلك المشكلات ، في

العمق ، لم تعد مشكلاتنا ، على الرغم من أن المسألة طرحت في حقبة معينة ؛ في حقبة كانت حقبة ما بعد الحرب ، في وقت كانت فيه الرواية ذات الأطروحة ساحقة بعض الشيء ، في وقت كانت فيه الصدف السعيدة تترابط فيما بينها بشكل شديد البروز وشديد التقليدية بعض الشيء . وأنا أعتقد أنه كان من الضروري في ذلك الحين تحطيم الأغلال .

إنني أعتقد أن أحداً في زمننا الراهن هذا ـ رغم وجود دانييل سالناف التي أحترمها كثيراً ـ لن يجرؤ على استئناف الكتابة على طريقة كلود سيمون وناتالي ساروت وآلان روب غرييه ، تماماً كما أنني لا أعتقد أن أحداً في العام 1925 كان لا يزال يجرؤ على كتابة الأدب الرمزي . تلك الكتابة التي تنتمي إلى ماض مباشر ، أي إلى ماض هو أقرب من أن تجرؤ على الاستفادة منه . مقابل هذا نجد أن « لوي لامبير » رواية تنتمي إلى ماض بعيد جداً ،ماض اجترح قالباً أو نموذجاً هو أو صديقنا القنصل هنري بيل (ستندال) الذي اجترح هو الآخر نموذجاً لا يزال حيّاً وشديد الحيوية على الرغم من كل ما قد يعتقده البعض . من الصعوبة بمكان اليوم كتابة نصوص في قوالب رواية القرن السابع عشر . ولو أن أحداً كتب من جديد « الأميرة دي كليف » لكتب نصاً جامداً مفتعلاً . لرواية القرن الثامن عشر مظهر ثري ،حر ، لكن العبارات الجميلة تكاد تكون فيها نادرة . وفيما عدا ذلك فإن رواية القرن الثامن عشر أشبه بالهاوية . ومع هذا فبين العام 1820 و العام 1850 صهرنا قالباً بالمعنى الذي نستخدمه عندما نتحدث عن البرونز ، وأعتقد أننا جميعاً ـشئنا هذا أم أبيناه ـ تحدرنا من ذلك القالب . هناك تحدرات جيمسية (نسبة إلى هنري جيمس) ، وتحدرات بروستية (نسبة إلى مارسيل بروست) وتحدرات جان مارك روبيرتس اليوم ،وبكل تواضع التحدرات التي أحاول أن أمارسها اليوم . لكننا جميعاً تحدرنا من ذلك القالب الذي لا يزال موجوداً . أنا رجعي جداً على هذا الصعيد لأن هذه الأسئلة ليست أسئلة أطرحها على نفسي .

منذ خمسة عشر عاماً ، وبعد أن كنت قد نشرت روايتيّ الأوليين لدى منشورات جوليار راح كريستيان بورغوا يرفض طوال عدد من السنين كل الكتب

التي كنت أعرضها عليه . ذات يوم قلت لنفسي : « لم لا ؟ . سوف أحاول أن أمارس الرواية الجديدة والنقد الجديد ولست أدري ما هو جديد آخر !!! » .
ورحت أحاول في كل الاتجاهات ، وتبين لي أن كل ما أحاوله كان تصنعاً في تصنع ـ ومن حسن حظي أن أحداً لم ينشر لي حينها ، وسط صخب الكتب التي لم يرض أحد بنشرها ، دراساتي حول الرواية الجديدة . لو نشرت لما كنت اليوم فخوراً بها ـ وأنا لست ، على أي حال ، فخوراً بعدد من الكتب الأخرى التي نشرتها قبل خمسة عشر عاماً ، ولكن يخامرني شعور بأن ثمة عندي استمرارية .
وفي عمق الأمور أشعر هنا أنني أتحدث كثيراً لكي لا أقول شيئاً . أتحدث لأقول إنني شديد الإعجاب بآلان روب غرييه ، من أجل ما فعله في مرحلة من المراحل . بيد أن ما فعله في تلك المرحلة لم يعد يعنيني اليوم أبداً . وسامحني ياآلان إن كنت عنيفاً فيما أقول .

آلان روب غرييه

أنت تعلم مثلي على أي حال أن المرء حين يشارك في الندوات أو حين ينشر أفكاره تقوده خطواته إلى التبسيط الشديد . ولقد لفت نظري بدرالدين عرودكي أن العالم العربي قد ترجم وقرأ « من أجل رواية جديدة » ، ذلك الكتاب الذي هو في الأصل مجموعة من النصوص المقاتلة ، من النصوص الصحفية ، من تلك النصوص ـ بالتالي ـ التي تبسّط المعضلات التي تكون في حقيقتها شديدة التعقيد . ما جرى عهد ذاك هو أنه كانت ثمة لدي رغبة في التفريق بين آرائي النظرية التي كان فيها شيء من الإرهاب وإمكانية العدوى من ناحية وبين الروايات نفسها التي كانت متحررة من إطار الضوابط التي كنت أدعي فرضها فرضاً من ناحية ثانية . إن رواية كرواية « الغيرة » ـ وهي مهرجان مجازات حقيقي ـ نشرت تماماً في الوقت الذي كنت أندّد فيه بالمجازات الانتروبولوجية النزعة في كتاباتي النظرية . ما أود أن أردّ به على بيير جان ريمي هو أنه صحيح أنني أهتم بالنظريات الأدبية ، ليس فقط بنظرياتي ، بل بنظريات الآخرين أيضاً . لكنّي لا أحب أن تكون لي إزاء الأدب تلك النزعة الانتقائية التي يبديها لكن هذا لا يعني أبداً أنني أعتنق هذه النظرية أو تلك . ليس ثمة حقيقة أدبية . وحول هذه النقطة ألتقي ببيير جان ريمي .

بدرالدين عرودكي

الحق أنني لا أود أن ننجرّ إلى حوار فرنسي فرنسي . . أليس كذلك ؟ أود لو سمحتم أن أعطي الكلمة لسهيل إدريس لأنه واحد من المسؤولين ، لا بل من كبار المسؤولين عن نشر الأدب المسمّى وجودياً ، وكذلك الأدب الملتزم في العالم العربي ؛ أود لو تفضل بالتعليق على كلام آلان روب غرييه كما كان يتمنى ، وبعد ذلك سأعطي الكلام لأدوار الخراط لكي يطرح المشكلة بطريقة مغايرة .

سهيل إدريس

الحقيقة أن سني هي في سن آلان روب غرييه . أي أننا بدأنا في وقت واحد بالكتابة أو باتخاذ موقف معين في موضوع الكتابة . وإذا كان آلان روب غرييه هو مؤسس الرواية الحديثة فهذا لا يعني أننا إذا أيدنا سارتر في موقفه ذاك سنمتنع عن تلقي الرواية الحديثة بملء صدورنا . فنحن نستطيع أن نقول بكل تواضع أن جيل مجلة الآداب الذي تبنّى فكرة الالتزام ،هو الذي شارك أيضاً مشاركة جذرية في تأسيس جميع الحركات الأدبية التقدمية الطليعية ، ومنها بالدرجة الأولى ،حركة الشعر العربي الحديث . ولكن أود هنا أن أوضح أمراً هاماً بالنسبة إلينا ونحن نتحدث عن وظيفة الرواية فأتساءل قبل كل شيء : هل هناك وظيفة واحدة للرواية ؟ . وهل إن ثمة وظيفة للرواية في جميع العهود تنطبق على جميع الشعوب وعلى جميع الآداب ؟ هذا هو السؤال الذي أود أن أطرحه ، لأنني أعتقد أن هناك وظائف كثيرة للرواية ، وأن هذه الوظائف ترتبط ارتباطاً جذرياً بتاريخ الشعب الذي ينتمي إليه الأدباء وعنه يعبرون . لقد كانت وظيفة الأدب العربي في الفترة التي ازدهر فيها فكر سارتر في الخمسينات أن يلتزم قضيّة خطيرة مسّت وجوده ، أتت بعد هزيمة العرب في فلسطين عام 1948 . ونحن الذين تعلمنا في فرنسا ودرسنا الأدب الفرنسي ، تعلمنا من عدد من الأدباء الفرنسيين حرية الفكر وشرف المواقف ،وفي هذا الإطار كان شرف موقف سارتر في الدفاع عن قضية الجزائر . وانطلاقاً من موقف سارتر هذا أفسحنا المجال واسعاً للأدب الوجودي لأنه كان يركّز ـ في اعتقادنا ـ على محورين أساسيين : محور الحرية ومحور المسؤولية ،ولا سيما الحرية المرتبطة المسؤولية .

وأنا حين ترجمت ثلاثية سارتر « دروب الحرية » التي تتحدث في جزءيها الأولين عن الحرية المطلقة غير المرتبطة بالمسؤولية ، كنت أخشى خشية شديدة أن تنتهي الرواية دون أن تحمل أي تطبيق لنظرية سارتر . والحال إن الفصل الوحيد الذي نشر من الجزء الرابع من « دروب الحرية » على صفحات مجلة الأزمنة الحديثة أتى يركّز تركيزاً كبيراً على أنه ليس ثمة حرية غير مرتبطة بالمسئولية . ومن أجل هذا يشعر البطل بأنه كان عبثياً قبل أن يتخذ موقفه من التزام قضية حريته ومسؤوليته . فيما بعد ،غيّر سارتر كما تعلمون موقفه . أو أن موقفه قد ضعف لأسباب لا أدريها . وأنا أقف في صف آلان روب غرييه حين يقول إنه كان ثمة تذبذبات في موقف سارتر . ونحن نذكر ، نحن الذين قدمنا أدب سارتر ونشرناه ، ما أصابنا من خيبة شديدة عام 1967 حين ذهب سارترإلى اسرائيل ولم يدافع هناك عن وجود اسرائيل وعن ضرورة وجودها فحسب ، بل إنه صمت في المقابل ولم يقل كلمة واحدة عن حق الشعب الفلسطيني في أن يعيش قضيته وحريته . ونعرف على أي حال أن سارتر عانى فيما بعد ،ضميرياً ، من جرّاء هذا الموقف .

أود هنا أن أنتهي إلى القول بأن لدينا ، نحن ، قضيّة . لذلك لا نستطيع أبداً أن نتبنّى آراء الكاتب بيير جان ريمي الذي يقول إن هذا النوع من المواقف لم يكن يعنيه في شيء حينها . فنحن تعنينا المواقف ، فيما نحن ـ الشعوب العربية ـ نخوض معركتنا الأساسية في سبيل قضيتنا وحريتنا . اليوم ،لا يستطيع الأديب العربي على الإطلاق أن يصمّ أذنيه ويغلق عينيه عمّا يحدث في فلسطين المحتلة . لا يستطيع إلا أن يكون مشاركاً بقلبه ووجدانه وروحه وإلا فإنه يكون خارج عصره . المهم هو أن ينتمي الأديب إلى عصره .

بدرالدين عرودكي(*)

(بعد اتمام ترجمة موجزة لمداخلة سهيل إدريس) هل كنت أميناً في نقل أفكارك يادكتور إدريس ؟ . إذن ، لو شئتم ، أعطي الكلمة الآن لإدوار الخراط . .

* حال عطل فني طارىء دون وصول الترجمة الفورية التي كانت تتم للمداخلات ،سواء من العربية إلى الفرنسية أو من الفرنسية إلى العربية ، مما اضطر بدرالدين عرودكي للقيام بترجمة موجزة لما قاله د. سهيل ادريس تبرر طرحه هذا السؤال .

بيير جان ريمي

لو سمحت . . . أود فقط أن أعقّب هنا قائلاً إنني لست أرى عبر ما تَرجمتَه لي الآن كيف إن واقع عدم اهتمامي بكتب آلان روب غرييه يجعلني واقفاً في هذا الجانب أو ذاك بالنسبة لمعركة التحرر التي تخوضها الشعوب العربية ! أنا لا أفهم تماماً أين يكمن الفارق ، مع إحساسي بأنه موجود دون شك . وأود أن أضيف أن ما كنت أود قوله منذ ساعة فيما يخص آلان روب غرييه ـ وفي هذا المجال سأختفي بصفتي الكاتب بيير جان ريمي(**) لأعود بصفتي جان بيير أنغريمي المسؤول عن الشؤون الثقافية في وزارة الخارجية الفرنسية ـ وهو كم أن أصدقاءنا في كافة أرجاء العالم وليس فقط في العالم العربي ، إنما في العالم الغربي أيضاً ، لا يكفّون عن مطالبتنا بروب غرييه وبترجمة أعمال روب غرييه . إذن ، فإن ما أقوله بصفتي روائياً أحمل اسم بيير جان ريمي لا أريد له أن يكون انعكاساً لما أعرف أنه حضور آلان روب غرييه في العالم . بيد إنني مع ذلك أود أن أعود إلى سؤالي الأول : فأنا لست أدري أبداً لماذا يحدث لواقع أنني شخصياً لا أتجاوب مع روايات آلان روب غرييه يضعني بالتجابه مع العالم العربي ؟ . الحقيقة إنني لم أفهم شيئاً من هذا ! .. ربما لم أفهم ترجمتك . . .

بدرالدين عرودكي

لست أنا من يقول ذلك بل سهيل إدريس في الواقع . . على كل حال أود أن أقول شخصياً إنه بالنسبة للعالم العربي ، وهو أمر سبق وذكرته لآلان روب غرييه ،من المؤسف أن أياً من أعمال هذا الكاتب لم يترجم إلى العربية حتى الآن إذا استثنينا عملين ، أحدهما قصة قصيرة ترجمتها بنفسي في عام 1970 وعنوانها « الغرفة السرية » ،والثاني واحدة من رواياته الأخيرة « جن » التي تمت ترجمتها في العام الفائت . بعبارة أخرى ، إن الكتاب الوحيد الذي ظل متوافراً بالعربية لسنوات طويلة من كتب آلان روب غرييه هو كتاب « من أجل رواية جديدة » ، وهو أمر يدعو للأسف ، إذ أن روب غرييه قد عُرِفَ انطلاقاً من المعارك التي

** هو الاسم المستعار لجان بيير أنغريمي ، مدير العلاقات الثقافية في وزارة الخارجية الفرنسية

خاضها على مستوى المفاهيم أكثر مما عُرِفَ بكتبه الروائية . ولعلكم تعلمون أن آلان روب غرييه يمثل بالنسبة للأدباء العرب الشبان نوعاً من الأسطورة ، لكنها أسطورة نعلم أنها شبه مجهولة ، كما هو حال كل الأساطير على كل حال . والآن أعطي الكلمة لحنا مينة الذي طلب مني التعليق على ما قيل .

حنا مينة

إنني أحترم السيد آلان روب غرييه وأقرؤه . لكني وجدت في كلامه شيئاً من التناقض لعله يكون ناتجاً عن الترجمة . فهو مرة يقف ضد الالتزام ، ومرة يقول إنه لا يرفض الالتزام . وهو يقول أيضاً إن من شأن الأدب أن يطرح أسئلته على العالم . وهذا صحيح . فأي عمل أدبي وأي رواية لا يطرحان التساؤلات لا تكون لهما أية قيمة فنيّة . يقول روب غرييه إن العالم قد تغير . وهذا صحيح . ومن حظ البشرية أن العالم يتغيّر . ولكن مع تغيّر العالم تتغيّر الأشكال الأدبية . يتغيّر شكل الرواية ويتغيّر مضمونها كذلك . ولكن هناك شيئاً أساسياً وهو أن تبقى الرواية رواية وأن تبقى القصة قصة وأن تبقى القصيدة قصيدة . أي أن يقول كل جنس أدبي ما لديه ليقول . وأن نستطيع نحن القراء أن نتفهّم هذا الذي يقوله العمل الأدبي . لقد حمل السيد آلان روب غرييه على الواقعية . وقال إن هناك كتاب واقع وليس كتّاب واقعية . وأنا أقول : قد يكون هناك شيء من هذا . قد يكون هناك كتّاب واقع وليس كتّاب واقعيّة . ولكن الواقعيّة شيء كبير في حياة الرواية : ليس في الزمن القديم فقط ، وإنما في الوقت الحاضر أيضاً . لدينا ، في الوطن العربي ، ولدت الواقعية في الرواية تخصيصاً منذ الأربعينات ، وصار لها تيار زاخر وعلى درجة كبيرة من الإنتشار . سنعود لاحقاً بالطبع إلى موضوع الواقعية . لكن لدي هنا ملاحظة : لقد سئل بابلونيرودا مرة : « لماذا لا تكتب عن الزهر ؟ » فأجاب : « انظروا إلى الدماء في شوارع الشيلي ! » . ونحن الذين نعيش قضايا ساخنة ولاهبة لا نستطيع إلا أن نكتب عنها . نحن لا نستطيع إلا أن نقول للذين يريدون أن نكتب عن ترف الفن : انظروا الدماء في شوارع الأراضي العربية المحتلة في فلسطين . إن هذه المواضيع تفرض ذاتها علينا ، وهي تحتاج إلى الواقعيّة الخلّاقة التي يمكن من خلالها أن تقول الرواية أشياء كثيرة .

بدرالدين عرودكي

شكراً للأستاذ حنا مينة . أنا أعتقد ، وهذا رأي شخصي ، أن آلان روب غرييه ـ أياً كان رأينا فيما يكتبه ـ هو أيضاً ، مثلما يعالج الكاتب العربي قضايا مجتمعه الحرة والمصيرية ، يعالج بدوره ، إذا وصلنا في تحليل رواياته حتى الأعماق ، قضايا المجتمع الذي يعيش فيه . ومع ذلك لن أسمح لنفسي بالاستمرار في الكلام . إذ من الممكن أن نفصّل في هذا الموضوع فيما بعد . وأعطي الكلمة الآن لأندريه ميكيل إذا كان يريد أن يدلي برأيه قبل أن أعطي الكلمة لأدوار الخراط .

أندريه ميكيل

لقد بتّ الآن أشعر أنني قادر على التدخّل انطلاقاً من الموقع الذي أحتلّه بين أصدقائنا العرب وروائيينا الفرنسيين . أنا أعتقد أن مشكلة الرواية لا يمكن أبداً طرحها نفس الطرح في بلد مثل بلدنا كما تطرح في البلدان العربية . ويخامرني الاعتقاد بأنه ينبغي الانطلاق ، أولاً ، من واقع أن العالم العربي يعيش ، منذ عقود من السنين ـ وضعاً تراجيدياً ، يومياً ، يتحلق من حول مشكلة فلسطين من ناحية ،ومشكلة التنمية ومعضلة بناء الدولة الحديثة من ناحية ثانية . ومن هنا تأتي مشروعية أن نطرح في هذا البلدان مسألة ضرورة الرواية ـ وأقول هذا بكل جلاء ـ : بماذا تفيد الرواية في العالم العربي ؟ . في نهاية الأمر من المؤكد أن الكلام الضروروي هنا ، بالاستناد إلى ذلك الوضع التراجيدي ،من شأنه أن يحمل العديد من الأشكال الأخرى : مثل الخطاب الشفهي أو المكتوب ، والنقد والتاريخ وغيره . إذن ، ما فائدة الرواية ؟ أنا أعتقد ، رغم السؤال ، أن الرواية ضرورية . وهي ضرورية أولاً لأنها تبدع لغة . وعبرها ، عبر الروائيين ،وتحديداً عبر هؤلاء المعتلين هذا المنبر، يقوم الجهد العظيم المتجه نحو خلق لغة عربية جديدة متأقلمة مع العصر . وأحب أن أقول أيضاً إن هذه الرواية تخلق بحثاً ـ لكي نعود بعض الشيء إلى ما كان روب غرييه يقوله ـ عن شيء يأتي لكننا لا نعلم بعد ما هو ، شيء ينبغي عليه ـ على أية حال ، وبالنسبة إلى الرواية العربية ـ أن يكون منتمياً ، بطريقة مبتكرة ، إلى

هذا العالم ، ويكون بالتالي كونياً . وأخيراً أقول إن هذه الرواية ضرورية بالتأكيد ـ وتلكم نقطة شديدة الدقة لكنها تبدو لي مع ذلك شديدة الأهمية ـ ،ضرورية من أجل الاستجابة للتحدي الذي يطرحه ذلك الشكل العتيق في الأدب العربي ، الشكل الذي يتمتّع وحده بالامتياز ، أعني به الحكاية . بل وربما كان أحد الدروب الممكنة أمام الرواية العربية تصدّيها لتحدّي موت الحكاية ، لكي تنتج نصاً يكف عن أن يكون حكاية ،دون أن يعني ذلك أنه يخرج عن إطار التقاليد الحكائية .

لكل هذه الأسباب أعتقد أن الرواية ضرورية في العالم العربي . كما أن وظائفيتها تبدو لي أمراً بديهياً . . لكن المسألة لا يمكنها أبداً أن تنطرح بنفس الصيغ التي تنطرح بها في البلدان الغربية .

بدرالدين عرودكي

يخيّل إلي أن أندريه ميكيل قد لخّص على نحو ممتاز ما يبرّر التمييز بين وضع الرواية والإبداع الروائي في فرنسا وأوربا من ناحية والإبداع الروائي في العالم العربي من ناحية أخرى .

الكلمة الآن لأدوار الخراط الذي سيحدثنا عن وظيفة الرواية في الثقافة العربية .

ادوار الخراط

كنت قد أعددت نصّاً يلتزم بالبرنامج الذي أرسله إلينا منظمو الندوة . لكنّي بتّ أجد أن هذا النصّ(*) ـ ولو أني سأعتمد عليه إلى حد ما ـ يخرج قليلاً عن تيّار المناقشات والأسئلة التي أثيرت ، وبخاصة فيما يتعلق بهذا النوع من الاختلاف في كيفية تناول المشكلة التي نحاول أن نعالجها ؛ ولا بد عندما نعالجها أن نلجأ إلى نوع من التبسيط ، ضروري ، كما قيل على هذه المنصّة وألا يؤخذ الكلام بظاهره ؛ وأن نرجع دائماً في حديثنا عن الرواية إلى نصوص الرواية . لا أن نرجع إلى تنظيرات معينة عن الرواية ـ كما نفعل خاصة نحن الروائيين ! ـ إن أحسن ما نفعله هو أن نكتب الرواية ، لا أن نكتب عن الرواية . المهم في

(*) انظر هذا النصّ كاملاً في ملحق هذه الجلسة الثانية .

الموضوع أن ما أثير اليوم متشابك جداً . وبالطبع خرجت منه تشعُّبات وتنوّعات مختلفة . لكنه في الأساس موضوع واحد : ما هي مكانة الكاتب في المجتمع العربي على الأخصّ ؟ . وما هي وظيفة الرواية اليوم في المجتمع العربي ؟ .

اسمحوا لي أولاً أن أتفق منذ البداية مع الاتجاه العام لأصدقائنا وأحبائنا الذين يتكلّمون باسم الأمة العربية وباسم وضعها المأساوي . نعم ، ولا شك في هذا . إن الأمة العربية تعيش بالفعل وضعاً مأساوياً منذ ما لا يقل عن ثلاثة أو أربعة عقود من الزمن ، هذا صحيح . المأساة تعيش حولنا ونحن نعيشها في صميمها . هذا صحيح ولا يمكن نكرانه . ولا يقتصر الأمر على المأساة السياسية الواضحة التي نعرفها ، بل يمتدّ إلى أكثر من ذلك بكثير . يمتدّ إلى وضع الكاتب ووضع المثقف بشكل عام في المجتمع العربي الآن . وهو وضع مأساوي في حد ذاته . ويختلف خطابنا بالضرورة ، عندما نتناول هذا ، عن خطاب إخواننا الكتّاب الغربيين بصفة عامة . لا أقول إنهم لا يهتمون بمجتمعهم . أقول إن ظروفهم في مجتمعهم تختلف وهذا بديهي ! ولكن هناك دائماً لكن : هل يُفهم من ضغط الحوادث والأحداث المأساوية التي نقع نحن الروائيين أو الفنيين العرب تحت وطأتها أن وظيفة الفن وظيفة اجتماعية ؟ . هذا هو السؤال الأساسي . لا شك أن الفن يقوم بوظيفة اجتماعية ، وهذا أتصوره بديهياً في كل الأحوال . قد تختلف النوعية ، قد تختلف الدرجة ، قد تختلف كيفية المعالجة . لكن نحن نئن غالباً تحت وطأة المأساة الاجتماعية والسياسية التي نعيشها ، بحيث أخشى أن يجور هذا على ما يمكن أن أسميه « جوهر وظيفة الفن » . لا يقولن لي أحد إنني أدعو لخرافة ما سمي بالفن للفن . أظن أن ذلك لا يمكن أن يثار اليوم . هذه خرافة انقضى زمنها . لكني لست مقتنعاً تماماً بذلك الربط بين الآلية الاجتماعية والأحداث الاجتماعية والظواهر الاجتماعية والسياسية وبين الفن ، الربط المباشر الذي يكاد يكون في نهاية الأمر آلياً ، لست مقتنعاً به تماماً . هناك بالتأكيد ربط ولكنه يتوقف على نوعية الكتابة وعلى ما يسمى (بشيء من الغرور ربما ، أو بالصلف المشروع للروائي ولكل فنان) بالكتابة الجيّدة ؛ إن على الكتابة الجيدة أن تفعل شيئين من بين أشياء أخرى : أن تنبثق ، أن ترتبط بشكل أو بآخر ، بالظاهرة الاجتماعية ، كما لا تنفصل عن شيء آخر نسمّيه

« حقيقة إنسانية ما » ، لست أقول « الحقيقة الإنسانية » وإنما أقول « حقيقة إنسانية ما » . أرجو أن يتاح لي في الوقت ما يكفي للحديث عن هذا . كنت قد بدأت نصيّ المكتوب بالوضع الاجتماعي للكاتب في عالمنا العربي . وهو وضع لن يبدو لنا سارّاً على الإطلاق إن نحن جابهنا الأمر بواقعية . فالآن وبعد فترة سقوط الأحلام الكبيرة التي كانت تجلجل ، إذا صحّ التعبير ، في حياتنا منذ عقد أو عقدين من الزمن ،وانهيارها في فترة التمزّق التي يعيشها المجتمع العربي الآن ، ولنقل ـ لنسمّ الأشياء بأسمائها ـ في فترة الإحباطات التي لحقت بالآمال العريضة والأحلام الكبيرة التي كانت تساورنا منذ عقدين من الزمان أو عقد ونصف ، لا أعتقد أن الروائي والكاتب أصبح اليوم بالفعل هو لسان حال المجتمع أو هو الذي يقوم بدور المبشّر والداعية ، دور النبي ، تلك الأدوار الكبرى التي كنا قد نسبناها أو حلمنا بأن ننسبها إلى أنفسنا في الخمسينات والستينات ؛لا أعتقد . الآن الكاتب العربي ،ولنقل هذا ببساطة وواقعية لكي نتكلم على الأقل ،ممزّق معزول عن اتخاذ القرار ، كمٌّ مهمل في نهاية الأمر . قد لا يكون هذا صحيحاً دائماً ،ولكن في ظروف الأمية التي تستشري عندنا ،في ظرف ندرة القرّاء ، في ظرف ابتعاد المثقف بشكل عام وليس فقط الكاتب أو الروائي عن السلطة الحقيقية لا لاتخاذ القرار بل للمشاركة فقط في اتخاذ القرار . في ظروف انعدام الديمقراطية كلياً أو جزئياً ، في مثل هذه المقولات قدر من التعميم والتجريد . يجب أن نحترس من التعميم والتجريد حيث إن لكل مقولة مثل هذه المقولات استثناءات . والتحفظات لا تكاد تنتهي . لكن فلننظر حقيقة : هل اختفى دور الكاتب أيضاً ؟ . طبعاً ، الإجابة على هذا تميل إلى ناحية الأمل ولا تميل إلى ناحية اليأس .

أنا لا أقطع بأن للأدب دوراً اجتماعياً حاسماً ومباشراً يفعل على المدى القريب . كما لا أستطيع أن أقطع بأنه ليس له دور . المشكلة مثارة باستمرار مما يعني أن القضيّة حقيقية . المشكلة التي لم نمرّ عليها إلا لماماً هذا الصباح هي دور الكاتب في عصر الصورة . في عصر هيمنة الصورة ،في عصر سيادة التلفزيون والآلات والتقنيات الحديثة وأجهزة الإعلام المذهلة التقدم ـ هذا الأدب المكتوب الذي يبدو الآن أو سوف يبدو عما قريب ، فيما يخيّل إليّ ، شيئاً قد عفا عليه

الزمن ، هذا الكتاب المطبوع في عصر الكمبيوتر ، في عصر التلفزيون ، في عصر الأقمار الصناعية ، هل سيبقى ؟ هل سيظل له دور ؟ هذا النوع من الأسئلة أعتقد أنه أيضاً يطوف على الأقل بأذهاننا . وأعتقد أن هناك قدراً من التبادل بين هذين الوسيطين إذا شئتم وأن التلفزيون والصورة وأجهزة إنتاج الصورة وتوزيع الصورة ليست بذاتها شيئاً له حياته المستقلّة التي تفرض نفسها - هناك دائماً الغرض ، الغاية المتوخاة من توجيه الصورة ، فإلى أين تتوجّه الصورة ؟ . هذا هو السؤال . ليست الصورة بالضرورة موضوعة للتسلية أو للتضليل ، كما أن الكتاب المطبوع ليس بالضرورة هو الكتابة الجيدة أو الفن الرفيع . إذن ففيم تستخدم الصورة ؟ من يوجهها إلى ما يوجهها ؟ لأي هدف تستخدم (مع أنني لا أحب مثل هذه العبارات : التوجيه والاستخدام في العمل الفني) .

يمكن أن نحدد للروائي في المدى البعيد وظيفة اجتماعية ، وظيفة المساهمة بقدر أو بآخر في التغيير . أنا متفق تماماً مع ما قيل وما سوف يقال دائماً من أن الفن هو سؤال . ومتفق أيضاً مع تلك التفرقة الدقيقة بين السؤال عن المعنى وبين معنى السؤال . هذه التفرقة قد أثيرت اليوم لأن السؤال عن المعنى هو الذي قد يكوّن وظيفة الفن . أما معنى السؤال الذي يحمل في باطنه إشارة إلى الإجابة ، فلعله لربما كان مفيداً في وقت من الأوقات تاريخياً في تطور الرواية كما نفهمها أو كما نعرفها في الأدب الغربي .

أما الرواية في الأدب العربي فتلك قضية كبيرة لا أعتقد أن المجال مناسب لها الآن ، لأن الرواية ليست بالضرورة منتوجاً عربياً مأخوذاً من الغرب ، وليست أيضاً بالضرورة تقليداً كاملاً أو استكمالا تاماً لما بدأه العرب القدماء . الرواية نفسها في تصوري كشكل من الأشكال موضوعة أيضاً للسؤال . قال الصديق العزيز حنا مينة إن للرواية دوراً وللشعر دوراً وللقصة دوراً وهكذا . . وأنا أتساءل عن هذا كلّه الآن . لعل ما اصطلحنا على تسميته بالأنواع الأدبية المقرّرة سلفاً ، لعله موضوع للسؤال أيضاً . ما أميل إلى تسميته بالكتابة عبر النوعية هو الاتجاه الذي أراه على الأقل ، الذي أحاول أن أجرّب فيه شخصياً ؛ بمعنى أنه ليس هناك أبداً - وليس هذا أيضاً قاعدة - ما أقول إنه ليس هناك قاعدة

في الفن أو قانون مسبق أو إطار جاهز أو مثال نسعى إليه . ولكن هذا القول نفسه ليس قاعدة .

عندي أن الرواية لها وظيفة في النهاية ،هي وظيفة معرفية ، لا تلك المعرفة التي هي غاية أسعى إليها ، لا تلك المعرفة الموضوعة سلفاً ، بل المعرفة الموضوعة عبر السؤال ، وليست المعرفة اليقينية . ليس عندي يقين : لا يقين مسبق ولا يقين أسعى إليه . ربما كان دور الفن عندي هو ذلك البحث اللاعج المستمر . المعرفة عندي أيضاً ،هي كما قلت ،ليست منتوجاً نهائياً مغلقاً على نفسه وليست مثالاً سابقاً وجاهزاً ، إنما هي سعي مفتوح ليست له نهاية ،وغاية غير متحددة بطبيعتها ،سعي نحو قهر التحديدية ربما مع التسليم بها ومن غير قبول لها أيضاً . سعي نحو نوع من الواحدية المتنوعة ، المتكسرة الجوانب ،المفتوحة ربما ،هي فعل أيضاً بهذا المعنى يصطدم بحكم القمع الضروري على مستوياته المتعددة ،المستوى الفردي والمستوى الاجتماعي والمستوى الكوني والميتافيزيقي . ذلك القمع الذي يميّز ظاهرة الرواية . أنا لا أنكر وجود نوع من اللاتاريخية في الفن كلّه وبالذات في الرواية . هي أيضاً لا تاريخية بمعنى من المعاني . هي « تفشير » ؟ ممكن ! وهي سؤال مستمر ، هذا صحيح . ولكنها أيضاً رؤية . هي على مستوى آخر وفي مجال آخر سعي إلى مشاركة عميمة تتجاوز الأنا إلى التواصل الاجتماعي على مستوى الخطط الفنية . يعني مشاركة في معرفة ملتبسة في النهاية ، معرفة من نوع خاص للنفس وللعالم ، منصهرة في وحدة تجمع بين النظام والتناقض ، بحيث نذهب ، أنا وقارئي معاً ،لنتلمّس حقيقة ما ، ولا أقول الحقيقة - حقيقة ما مشتركة بيننا ، قديمة وجديدة ،قديمة لأنها جانب من حقيقة إنسانية تاريخية ولا تاريخية ؛ وجديدة لأننا ربما نراها لأول مرة إذا صادفتنا نعمة الإلهام والحظ الحسن .

في البرنامج الموضوع أثيرت قضية الهوية القومية : هل الأدب يحمل ، هل ما زال يحمل الهوية القومية ؟ . هذا هو السؤال الذي طرح علينا ، حاولت أن أجيب عليه بقدر ما أتصور بأن أضع موضع التساؤل هذه الهوية القومية ،وخاصة في مجتمعنا العربي . وطرحت : هل هذه الهوية شيء قبلي

مسطور في لوح خالد ملقى علينا من الماضي ، موحّد ،ثابت ، قالب علينا أن ننصهر في داخله ؟ . أم أن الهوية القومية على العكس شيء يحمل من التراث الحي عناصره ، كما أنها اختيار ، كما إنها موضوعة للتجاوز ، كما أنها أساساً شيء متجدد وحيّ ولا تحمل مشروعيتها ومصداقيتها إلا إذا تفاعلت لا مع الماضي فقط ،لا مع فكر مجرّد أو مع تصوّر ثابت وقبلي فقط ،بل مع وقائع الحاضر ومع ما نريده لأنفسنا ولها في المستقبل .بمعنى أن الهوية القومية تحمل بعداً مستقبلياً بالضرورة . إذن الأدب في هذا التصور هل هو يحمل فقط الهوية القومية أم إنه يشارك في صناعة الهوية القومية إذا أحببتم ؟ . هذا سؤال ، هذه وظيفة من وظائف الأدب خاصة في مجتمعنا العربي .بالطبع ، الهوية القومية ليست كما قلت شيئاً واحداً وثابتاً ، بل إنها تحمل التعددية وتحمل العناصر المختلفة التي لا أرى فيها عنصر تشتّت أو تفرق ، بل عناصر وحدة وإثراء .

بالطبع إن العلاقة بين الروائي واللغة علاقة جذرية ، لا شك في هذا . لكني أتصور أن اللغة عندنا بالذات في المجتمع العربي وفي الرواية العربية قد تكون لها خاصية لا تتوفر في كثير من الآداب الأخرى . للغة عندنا ما يشبه سطوة المطلق . للغة عندنا ما يشبه نوعاً من القداسة ، لكنها بسبب غناها الفادح وتراثها الطويل العريض ليست فقط مصدراً للثراء بل تمثّل كذلك عبئاً يحتم على الروائي أن يصارع اللغة مصارعة لها جوانب متعدّدة . بالطبع اللغة ـ كما في كلّ لغة ـ فيها مستويات : العاميات المختلفة في اللغة العربية مصدر إثراء ، اللغات المختلفة في داخل كل عاميّة يمكن أن تكون ملهمة ولكن لا يمكن إغفال عنصر التوحيد في اللغة العربية التي تجمعنا جميعاً . كنت أحبّ أن أتكلم عن علاقتي أنا كروائي وككاتب باللغة العربية . لكني سأترك هذا لمن يريد أن يراه في النصوص نفسها .

بدرالدين عرودكي

لا بد من العودة إلى هذه المسألة ياأستاذ إدوار ، لا سيما وأن العلاقة بين الرواية واللغة ، وأنا أوافقك تماماً ، أساسية جداً بما أن الرواية نوع حديث تبنّاه الأدب العربي . وإني أصرّ إصراراً شديداً على كلمة « تبنّي » الأدب العربي

للرواية بما هي شكل حديث في التعبير الأدبي لم يعرفه ، على النحو الذي نكتبه اليوم ، أدبنا من قبل . والحقيقة أن العلاقة بين اللغة العربية وبين الرواية والإبداع الروائي علاقة ، على أهميتها ، لم تعرف حقها من الدراسة على ما نتمنى ، لا سيما وأنك تمارس هذه العلاقة كروائي ويمكنك النظر إليها بوصفك باحثاً . وأعتقد أن من الأهمية أن يدلي كل روائي عربي بشهادته في هذا الموضوع . ما هو مهم الآن أن الأستاذ أدوار الخراط قال إنه يقود قارئه في طريق ما ويحاول معه أن يكتشف الحقيقة . أية حقيقة ؟ . لا يعرف ما هي الحقيقة التي يكتشفها . وظيفة الرواية أو وظيفة الأدب إذن تتمثل في كونها رحلة اكتشاف . والآن نعطي الكلام لجمال الغيطاني الذي عرفناه يعود إلى التاريخ لا ليستمدّ منه أحداثه أو شخصياته وإنما أسلوب كتابته ،ذلك الأسلوب الذي ميّز مراحل سابقة على المرحلة التي نعيشها ولا سيما العصر المملوكي ، أو أسلوب المتصوفين ولا سيما ، منهم ، أسلوب ابن عربي . أرجو أن يتفضّل الأستاذ جمال الغيطاني ويحدثنا كيف يرى إلى وظيفة الأدب هو الذي يمارس هذه العودة إلى التاريخ إلى درجة صار فيها يتميّز عن غيره من الكتاب وإن كان يشترك فيها مع عدد من الكتاب ولا سيما بعد حرب 1967 ،ولا سيما منهم ، وإن كان على صعيد آخر وبطريقة مختلفة ،زكريا تامر ، مع الإشارة إلى مسألة اللغة والبناء اللغوي .

جمال الغيطاني

العنوان كبير جداً ،والوقت المتاح قصير جداً . لذلك سوف أحاول أن أقول إشارات يمكن أن نفصّلها فيما بعد .وقد يبدو مدخلي إلى الموضوع ميتافيزيقياً بعض الشيء . لكني سوف أتكلم فيه بتلقائية وببساطة وبصراحة أيضاً . يقول المؤرخ والمفسِّر العظيم الطبري في تفسيره للآية القرآنية التي تقول « لكل أجل كتاب » ، يقول في تعليقه وفي شرحه لهذه الآية : « ولكل كتاب أجل » . وهذا كلام مهمّ جداً قد يلقي بعض الضوء على ما سوف يقوله . أيضاً يقول المتصوف ابن عربي في كتابه « الفتوحات المكية » : « إذا سألنا من هو الأديب فأقول إن الأديب هو ابن وقته ،هو ما فيه من وقت منقطعاً عن الماضي وعن المستقبل لأن ما فيه من وقت يتضمن الماضي والمستقبل » . وهذا أيضاً كلام

أتصور أنه مهم . أنا في تصوري بشكل عام لوظيفة الرواية ،وظيفة الأدب ، وظيفة الفن ، أرى أنه محاولة إنسانية للإمساك بما يفرّ ، بما يولّي باستمرار ، باللحظة أو بالزمن . أنا أؤمن أن كل شيء إلى زوال ، وهذا محور مهم في الفلسفة الإسلامية . وفي القرآن : « كل من عليها فان ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام »..

كل شيء يمضي ويزول . الجهد الإنساني الوحيد الذي يقاوم هذا الفناء المستمر هو الأدب والفن بشكل عام .وأنا أعتبر أن الرواية هي أرقى جهد في هذا المجال ، لأن الرواية تستوعب الأشكال الفنيّة الأخرى . اللحظة التي مضت لا يمكن استعادتها ولا يمكن أن تعود سواء أمضت منذ خمس ثواني أو منذ خمسة آلاف عام . ومن هنا لا يوجد شيء بالنسبة لي اسمه التاريخ . يوجد شيء اسمه الزمن وأنا أحاول أن اقاوم فناءه المستمر بأن أمسك باللحظة ،ومن هنا أبدأ : الرواية في تصوري هي محاولة الإمساك بهذه اللحظة أو محاولة التعبير عنها من الموقع ومن الزاوية التي أعيشها . هذه اللحظة لها مضمون ، هذا المضمون يمكن أن يختلف من مجتمع إلى آخر ، يختلف من مصر إلى فرنسا ، إلى أمريكا . وكلما كان الأديب أكثر تمكّناً من درجة موهبته واستعداده ،ممتلكاً لقدر كبير جداً من إمكانية التعبير عن هذه اللحظة وعما تحتوي ، كلما كان العمل الفني أقدر على مقاومة الفناء وتسجيل جوهر اللحظة ، أو روح العصر ، كما نسميه في بعض الأقوال الأخرى . إذا كنت أريد أن أعبّر عن هذه اللحظة فلا بدّ من أدوات . أتصور أن هذه الأدوات ليست منعزلة عن الواقع الذي أعيشه وعن تراثي الخاص . وهنا ننتقل إلى قضية الشكل : بصراحة أنا أختلف مع الدكتور الصديق بدرالدين عرودكي في أنّ الرواية شكل حديث في الأدب العربي . هذا كلام غير صحيح . وللأسف كل الجامعات في العالم العربي تدرّس هذا الكلام ، كما تصرّ عليه كل المناهج الأدبية ، لأن الشكل الروائي في العالم العربي ليس منفصلاً عن علاقتنا بالغرب وعما تثيره هذه العلاقة من إشكاليات . عندما نقول إن الشكل الروائي شكل حديث في العالم العربي فنحن نؤرخ لميلاد الرواية العربية بـ « زينب » لهيكل . فإذا كان البعض يحاول أن يوجد لها نوعاً من الأصالة ، نراه يرجع بها إلى علي باشا مبارك مثلاً في « وقائع علم الدين » أو

إلى بعض معاصريه ، لكن أنا أقول إن هذا الكلام ينطبق على الرواية ذات الشكل المستند إلى التراث الأوربي في الرواية . ولكن لا يوجد شكل واحد للرواية على الإطلاق . ولا يوجد قانون ، لا يوجد شكل ثابت . الرواية موجودة في التراث العربي القديم . وطبعاً إذا أردت أن أفيض وأن أتحدث في هذا الموضوع فلن تكفيني الثلاثة أيام المخصصة للندوة . إذن الشكل الذي أريد أن أعبر به عن مضمون اللحظة وأن أقاوم به هذا الفناء وهذا الزوال المستمر ، لا بد أن يكون نابعاً من ظروفي ، من تراثي ، من تراث لغتي . في القرون الأخيرة مرّ العالم العربي بظروف خاصة حيث كان للغرب دور مهم في إحداث درجة كبيرة جداً من عدم الثقة بالتراث العربي وبالتاريخ العربي أيضاً . فتوجهنا بشكل كامل إلى الغرب (أنا لست ضد الثقافة الغربية . أنا نشأت عليها . أول روايات قرأتها في حياتي كانت روايات أوربية) . ولكن أين خصوصيتي أنا ؟ . المسألة ليست شكلاً وليست جرياً وراء موضة . المسألة تتعلق بأني أنا أريد أن أعبّر عن مضمون فإن لم يكن الشكل نابعاً من الداخل أيضاً ،لن يستطيع هذا الشكل أن يقدم المضمون تقديماً جيداً وسليماً . لقد وصل التأثر بالغرب ـ وهو تأثر غير صحي في نظري ـ وصل إلى درجة حدث معها مثلاً أن أعمال آلان روب غرييه لم تترجم في العالم العربي ، ومع ذلك فإن هناك من الكتاب من تأثّر به بدون أن يقرأه ، بل اكتفى بأن قرأ آراءه النظرية بعد أن ترجم كتابه « نحو رواية جديدة » في مصر . وهذا الشيء نفسه حدث مع رواية يوليسيس . أنا أحب روايات آلان روب غرييه وروايات الكتاب الآخرين . ولكن بين كتاباتنا وكتاباتهم اختلافاً في النوعية ، اختلافاً في الشكل وفي الأسلوب . ومن هنا كانت محاولتي ومحاولة آخرين (يوجد بيننا ممثل بارز لهذا الاتجاه ، هو الكاتب الفلسطيني إميل حبيبي الذي مثل غيره من أفراد هذا الاتجاه استند إلى الجذور القصصية والروائية في التراث العربي والتي يمكن أن تحقق لنا الخصوصية في آداب العالم) .

الرواية الجديدة في فرنسا حملت شكلاً كان من وجهة نظري للحربين العالميتين اللتين جرتا في هذا القرن تأثير في الوصول إليه . لكني أنا اليوم أدافع عن معركة وجودي اليومية ، عن معركة وجودي . نحن نموت كل يوم في

الواقع . نموت بالفعل . لا نموت فقط ، ولكننا مطاردون أيضاً . يستطيع أي كاتب في أوربا أن يذهب إلى مكان هادىء وجميل ويكتب رواية . أنا في وقت من الأوقات (بالرغم من أن ظروفنا في مصر ديمقراطية تعتبر من أفضل الظروف في البلاد العربية) ، كنت غير متأكد أنني سوف أتمّ الرواية التي أكتبها ، فكنت أسعى إلى تصوير بعض الصفحات التي أنتهي منها وأوزعها على بعض الأصدقاء خوفاً من أن يحدث ظرف أفقدها فيه . يعني أننا نعاني ليس من الموت اليومي وحده ولكن أيضاً القهر البوليسي . وهذا خطر يهدّد الإبداع في العالم العربي . هذه القضايا حيوية جداً . أنا لا أستطيع أن أتجاهلها لأنها متصلة اتصالاً وثيقاً باللحظة التي أعيش فيها . وعندما أريد أن أمسك بهذه اللحظة أو أن أعبر عنها لا يمكن أن أكون محايداً أبداً ،وأنا لا أتصوّر أن هناك موهبة عظيمة يمكن أن تكون محايدة أو تنظر إلى الواقع من منظور محايد أو سلبي أبداً . مش ممكن ! . ومن هنا تأتي الطبيعة الخاصة لما نحاول أن نكتبه وما نحاول أن نقدمه . السيد آلان روب غرييه قال إن الفن يطرح أسئلة ، وأنا أقول إن الفن يفسّر أيضاً . نعم . الفن يفسّر . أنا أحياناً أقرأ رواية عظيمة فأفهم من حقائق الحياة ما لا يمكن أن أفهمه لو عشت مقدار عمري أربع مرات . الفن يفسّر أيضاً ، يفسّر الحقائق التي لا يمكن للعلم أن يفسّرها ، يفسّر لنا الأشياء التي لا تحسّ ولا يمكن أن تُرى . . . ! .

بهاء طاهر

قد أبدو بعد الكلام الذي قيل وبالذات في بداية هذه الندوة قادماً من العصر الحجري إلى هذه القاعة الحديثة . لأنني سأدافع عن الالتزام في الأدب لا بالمفهوم السارتري لهذا الالتزام ولكن بمفهوم ابن المقفع ،الكاتب العربي العظيم الذي تصور في القرن الرابع الهجري أن وظيفة الأدب هي إصلاح الحاكم والرعيّة . وفي تصوري أن هذا الفهم لوظيفة الأدب كان هو المنطلق الذي انطلق منه الكتاب المصريون العرب بدءاً من عصر النهضة أو ما نسميه « عصر النهضة في القرن التاسع عشر » والذي بدأ بالحرب المشهورة لمقاومة الاحتلال البريطاني . ليس المجال مجال عرض لتاريخ مصر الحديث ولا لتطور

الأدب المصري الحديث . ولكنني أتصور أن هذه الندوة يمكن أن تفيدنا للغاية إذا ما استطعنا أن نقدّم من خلالها شهادتنا أو رؤيتنا للمسار الذي اتخذه الأدب ، عبر الفترة الأخيرة على الأقل ،لكي نصل إلى بلورة إن لم يكن إجابات فعلى الأقل أسئلة محدّدة ومسارات نستطيع من خلالها أن نعرف إلى أين نتجه .

أقول إن الكاتب الروائي أو القصصي المصري تصور منذ بدء النهضة أن له دوراً في طليعة حركة التحرر . ولم يتخلّ عن هذا الدور في أي وقت من الأوقات . الشكوك التي تساور الكتاب المعاصرين عما إذا كان للأدب وظيفة اجتماعية أو لم يكن ، لم تكن تساور كاتباً مثل عبد الله النديم في القرن الماضي عندما اتخذ موقفاً واضحاً في كتاباته كخطيب للثورة العرابية وككاتب صحافي وكقصاص شعبي لكي يفعل ما تصور أنه يؤدي إلى إيقاظ الوعي وحشده وراء هذه الثورة المبكرة في تاريخ مصر العربية . ما فعله عبد الله النديم هو الذي احتذاه فيما بعد والذي سار على هداه فيما بعد الكتّاب في مراحل التطوّر التي أعقبت ذلك ، سواء في فترة الحرب ضد الاستعمار أو ضد الاحتلال الانجليزي أو في فترة بلورة المشروع القومي المصري العربي في فترة الخمسينات والستينات . قد يكون من المفيد للغاية ، ولكنني لا أرى في مثل هذا الوقت المتأخر أن هناك إمكانية لذلك ، أن نعرض ولو بإيجاز شديد لكيفية تطور رؤية الكاتب لدوره على الأقل . لأننا عندما نتكلم عن دور الأدب أو دور الرواية إنما نتكلم عن رؤية الكتّاب الذين أبدعوا بالفعل لهذا الدور .

في الخمسينات من هذا القرن ، عندما بدأت حركة التحرر المصري العربي تأخذ شكل بلورة أو سيادة مشروع قومي محدد ، تصور الكتاب المصريون العرب في ذلك الوقت أن من واجبهم أو أن من الطبيعي أن يكونوا في مقدمة العناصر التي تمهّد الأرضية الفكرية لهذه الثورة الاجتماعية ؛ واستطاعوا من خلال أعمال مختلفة أن يصلوا إلى تحقيق هذه الغاية وهي تكوين الأرضية الفكرية للانقلاب على المجتمع القديم السابق على الثورة . قد أشير بشكل عابر هنا إلى أن جمال عبد الناصر الذي قاد الثورة المصرية ، قال إنه تأثر في بدء حياته في تصوره للمجتمع ببعض ما قرأه من روايات في الثلاثينات من هذا القرن .

السؤال الذي طرح من أكثر من متحدث في هذه الندوة : كيف يستطيع الكاتب أن يتصوّر أن له دوراً أو أن ينفّذه وأن يحقّق هذا الدور برغم الأمية الكاسحة في المجتمع المصري والعربي ؟ . بعض الكتاب كان لديهم من الموهبة الفذّة ، مثل عبد الله النديم ،ما مكّنهم من أن يتجاوزوا الحاجز اللغوي وأن يصلوا إلى جمهورهم الطبيعي وصولاً مباشراً . وأنا أستطيع أن أزعم أن الكتاب الذين لم يستطيعوا تحقيق هذه المعجزة وهم الغالبية العظمى بالطبع ، استطاعوا أن يصلوا إلى جمهورهم الطبيعي على مرحلتين ، بمعنى أنهم كانوا يخاطبون قادة الرأي بلغة أهل الإعلام الذين يشاركون بدورهم في تكوين رأي الجماهير . ولهذا اعتبر الكاتب كائناً مشاغباً وخطراً للغاية منذ بدء النشر على المستوى الجماهيري وحتى هذه اللحظة . تعرّض في كثير من الأحيان لما يقمعه أو يقهره ويحاول أن يحجب صوته عن الوصول إلى الجماهير . استطاع الكاتب المصري ، أقول ، أو استطاع الكاتب العربي بصفة عامة أن يصل إلى جماهيره ليشارك في بلورة الواقع وفي صياغته من خلال ذلك الوصول على مرحلتين : الوصول إلى المثقفين ثم ، من خلال المثقفين ا لذين يشكلون قادة الرأي ، إلى الجماهير العريضة . أقيمت للكتاب المصريين والعرب والأوربيين فرصة نادرة للقضاء على هذه الفجوة بتوافر وسائل الاعلام الجماهيرية التي تتيح للكاتب أن يصل إلى جمهوره الطبيعي ،ولكننا مع الأسف نعلم أن هذه الفرصة قد ضيّعت لأن الكاتب حُرِمَ من أن يكون له دور القيادة ؛ المثقف ، بصفة عامة ، حرم من أن يكون له دور القيادة في هذه الوسائل الجماهيرية للتعبير . ولا يختلف الأمر في الشرق عنه في الغرب في هذا المجال . بل قد أقول إن الشرق استورد من الغرب هذا الاستغلال لوسائل الإعلام الجماهيرية لاستهلاك فعالية الجماهير لا لإطلاق وتفجير طاقات الجماهير على الوجه الذي ينبغي أن تكون عليه . وهذا من الأمور التي تثير أقصى درجة من الحزن ، لا سيما في البلاد التي قطعت شوطاً في التقدم التقني كفرنسا أو غيرها من بلاد الغرب . لأنه كان من الممكن بالفعل لوسائل الإعلام الجماهيرية أن تحقّق أكبر وأهم وظيفة للأدب كوسيلة لخروج الإنسان من ذاتيته وأنانيته بدلاً من أن يغرق في الطابع الاستهلاكي الذي صار يغلب على إنسان الغرب بصفة عامة ،والذي كما قلت استورده الشرق بنجاح في وسائله

الجماهيرية للإعلام . طبعاً ، لن أستطيع أن أقدم هذه الشهادة كما تمنيت منذ البداية ، ولكني أقول إنه إذا أريد للكاتب المصري ، العربي ، وإذا أريد للكاتب بوجه عام أن يحقق رسالته ودروه باعتباره رائداً في حركة المجتمع نحو التغيير ، وهذا هو الدور الذي حددته وأتصوره للكاتب لا سيما في مجتمع يعاني في الجزء الأخير من القرن العشرين ويعيش حرباً متأخرة للتحرير وحرباً متأخرة للنهوض وللتخلص من التبعيّة ومن القهر بمستوياته المختلفة : الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ، تلك المعركة التي يمثّل الغرب فيها دروا رئيسياً كخصم في كثير من الأحيان ، إذا أريد للكاتب أن يحقق هذا الدور فإنه لن يتمكن من ذلك إلا بوصوله إلى وسائل الإعلام الجماهيرية واستغلالها لكي يعبّر عن رأيه ولكي يصل إلى جمهوره الطبيعي .

بدرالدين عرودكي

أشكر بهاء طاهر ، وأظن أن أندريه ميكيل يرغب في التعليق ؟ . .

أندريه ميكيل

أنا لا أوافق السيد الغيطاني الذي قال إنه كان ثمة وجود للقصة بمعناها المعاصر في الأدب العربي الكلاسيكي . لا أوافقه . تستطيع أن تجد في الأدب العربي الكلاسيكي عناصر روائية ومواضيع روائية ومناخاً روائياً ، يعني قيمة روائية ، ولكن لا أعتقد أن ثمة وجود للقصة الروائية بمعناها المعاصر . لقد قال لي طالب في يوم من الأيام : أريد أن أقدم أطروحة موضوعها القصة في القرآن ، فقلت له : مستحيل . . مستحيل ! .(*)

آلان روب غرييه

ربما كان يتحدث عن « الرواية الجديدة » !! .

جمال الغيطاني

أنا لم أقل إن القصة بمفهومها المعاصر موجودة في التراث العربي . ولكن توجد أشكال خاصة بالقصّ العربي . هذه الأشكال هي التي أبني عليها . وأنا صراحة عندما بدأت الكتابة ولسنوات طويلة كنت أتّبع المقاييس النقدية المستقرة

* ألقى أندريه هذا التعليق باللغة العربية مباشرة .

على أسس المدارس النقدية الغربية ؛ ولقد احتجت إلى عدد كبير من السنوات حتى أتجاوز نفسياً هذه المقاييس . ونفس المقاييس في الغرب تتغيّر . يعني سوف أضرب لك مثلاً : القصة القصيرة في شكلها التشيكوفي كانت تعتبر لحظة وسط ولحظة تنوير . لكن هذا المفهوم أصبح متخلّفاً . إذن ،ما يقال إنه مفهوم معاصر للقصّ ليس مفهوماً واحداً ،لكنه صار مفهوماً نتيجة تطور ثقافي خاص . أنا أيضاً عندي أشكال خاصة . وهذه الأشكال الخاصة هي التي كنت في حاجة إلى التواصل معها ـ على سبيل المثال سوف أقول لك رأياً قد يبدو متطرفاً : أنا أعتبر أن مقامات الهمذاني رواية . سوف تختلف معي . لكني أقول لك تعال نطبق بعض المقاييس الشائعة : الشخصيات واحدة ، الموضوع فيه تنوّع في إطار الوحدة ، المكان متسع ورقعته شاملة واللغة واحدة . أليست هذه رواية ؟ . لماذا جاء آلان روب غرييه وألغى الأشخاص ، وجاء سولزر وألغى الفواصل بين الجمل والوصف وعبّر عن ذلك بالشيئية ؟ . لقد قبلت أن تعتبر هذا كله رواية ، إذن لماذا لا تعتبر المقامة رواية ؟ . أنا أقول إن هناك أشكالاً خاصّة بالقص العربي . وياسيد أندريه ميكيل ، أنت بجهدك في كتاب « لا توجد حكايات بريئة » قد ساعدتنا أيضاً على اكتشاف عناصر من القصّ موجودة في التراث العربي . وأنت قلت ذلك .

أندريه ميكيل

كان هذا التوضيح ضرورياً . وأنا أوافق .

بدرالدين عرودكي

أود أن أشير هنا إلى أن القول إن الرواية العربية بدأت تبنياً لما يكتب في الغرب أو أنها كنوع أدبي حديث تبنّاه الأدب العربي عن الغرب لا ينفي بالضرورة ما تفضل به جمال الغيطاني في حديثه عن أشكال عربية خاصة في القص عرفها التراث العربي وحاول بعض الكتاب تطويرها . . وأعطي الكلمة الآن لأدوار الخراط .

ادوار الخراط

أنا متفق بشكل عام مع الصديق العزيز الذي نادراً ما أتفق معه وهو جمال الغيطاني . الكلام يصدر على اعتبار أن هناك شكلاً ثابتاً للرواية ، مقياساً تُنسب

إليه أشكال عربية قديمة كما ينسب إليه التبنّي الحديث لهذا النوع في الأدب العربي الحديث . سؤالي الأساسي : هل هناك مثل هذا الشكل الثابت للرواية أم أن الشكل الذي نتكلم عنه ونعتبره هو هو الرواية ، هو أيضاً شكل تاريخي في الأدب الغربي نفسه وفي الشكل الروائي الغربي نفسه كما قال جمال الغيطاني ؟ هذا الشكل الروائي في الغرب يتغيّر الآن تغيّراً جذرياً . ماذا حدث عندنا باختصار شديد ؟ . نحن بالفعل تبنينا في العصر الحديث هذا الشكل ثم تطورنا به ، ثم تجاوزناه أو نحن بسبيلنا إلى تجاوزه وربما بالعودة إلى أشكال روائية عربية سابقة . إن هذا الاستحداث المستمر لنوع أدبي هو من طبيعة الإبداع الفني ؛ ليس الإبداع الفني بطبيعته سيراً على دروب مطروقة وليس خضوعاً لقوانين موضوعة . باختصار شديد ليس هناك ما يسمى بالرواية . الرواية دائماً في حركة تجدّد مستمر كما قلت . الرواية الآن لا تستوعب الشعر وغيره بل هناك رواية الشعر . هناك الرواية التسجيلية ، هناك أشكال لا يُتصور قيامها في التنظيرات بل إن المحكّ والنهاية هما الإبداع . فلنعد إلى النصوص لكي نرى أنه ليس هناك شكل ثابت للرواية وأن التقليد أو السير على الطرق المألوفة قد يضير ويقتل الرواية نفسها .

آلان روب غرييه

أنا أتفق كل الإتفاق وبشكل عميق مع ما قاله السيد ادوار الخراط . بصدد التبدّل المستمر في الأشكال الروائية ثمة أمر يخطر في بالي يتعلق بكلام آخر قيل هنا حول علاقة الرواية باللغة ، أي حول علاقة الرواية العربية باللغة العربية ، وحول علاقة الرواية الفرنسية باللغة الفرنسية . فلماذا تتبدّل الرواية طوال الوقت فيما لا تتغيّر اللغة إلا قليلاً ؟ . على الأرجح لأن اللغة نوع من الإجماع الأيديولوجي ،كما لو كانت وسيلة للبقاء ، بينما على العكس من هذا تظل الرواية في حالة اختلاف مع ذاتها ، وخاصة مع لغتها الخاصة بها . وأنا أعتقد أنه إذا كان المرء ينكبّ على الكتابة فما هذا إلا لأنه يشعر في أعماقه بحالة من اللاتصالح مع ذاته . إن لكل لغة تاريخاً لأن لكل بلد تاريخاً . وفي كل بلد انتصرت لغة ليست هي بالضرورة لغة هذا البلد الأصلية . فأنا أتكلم الفرنسية

وأنتمي في الرفت نفسه إلى أرض كانت تتكلّم لغة لا علاقة لها بالفرنسية . ثم إن أجدادي كانوا لا يزالون يتكلمون اللغة البريتونية . والبريتونية هي ، كما تعلمون ، لغة سلتية لا علاقة لها بالفرنسية . الفرنسية لغة رومانية . وأعني بهذا أنني نتاج شيء شديد الغرابة كما هو حال الفرنسيين جميعاً . وأنا بإمكاني أن أقرّ بأنني مرتبط ، عبر روح سلتية ، بتربة بربرية ـ كما كان الرومان يقولون ـ ، ومع هذا فإن اللغة التي أتكلمها هي لغة رومانية ، أو ما صارت إليه تلك اللغة الرومانية اليوم . وهذه المشكلة ربما تكون بالنسبة إلى ما له علاقة بلغتي الفرنسية ومحاولاتي الروائية الخاصة ربما تكون مرتبطة لدي بذلك الصراع القائم في داخلي ، دون هوادة ، بين النظام والفوضى . وأنتم جميعاً تعرفون هذه الجملة الشهيرة لبول فاليري : « ثمة خطران يتهدّدان العالم على الدوام : النظام والفوضى » . ويخيّل إلى أن النظام له ، بالنسبة إلى الفرنسي سمة رومانية ، حيث تعلمون مثلاً أن التشريع الفرنسي والفقه والقانون المدني وقانون نابليون ، كلها تنتمي إلى الحق الروماني ، أي إلى تشريع مستورد بكامله من لدن حضارة أخرى . وهو يختلف تماماً عن التشريع السلتي القديم . وهذه اللغة التي نتكلم بها ، أي الفرنسية ، هي التي صارت منذ بضعة قرن وبضعة عقود ، لغة النظام . أي أن الفرنسية باتت اليوم تعتبر لغة الوضوح والدقة والموضوعية . هذه اللغة هي اللغة التي أتكلمها ، ومع ذلك ثمة في أعماقي جانباً همجيّاً (بربرياً) . . مما يجعلني أتصرّف ،دون هوادة ، انطلاقاً من ذهنيّة فوضوية ضد هذا القانون وهذا المجتمع وهذا النظام ، أي ـ في نهاية الأمر ـ ضد ذاتي وضد لغتي الخاصة . وإني لأعتقد أن هذه مشكلات خاصة بهذا البلد الذي استعمرته روما ، ولكني أتساءل مع هذا عما إذا كانت توجد مشكلات من النوع نفسه تتعلق تحديداً بالعلاقة بين اللغة العربية الكلاسيكية وبين بعض اللهجات العربية المحكيّة التي كانت الأقوام تتكلم بها لكنها لم تكتب ـ وربما كان بإمكان أندريه ميكيل أن يجيب عن سؤالي هذا .

أندريه ميكيل

المشكلة عويصة بالتأكيد . بيد أن ما يمكن قوله ـ على أي حال ـ هو أنه في

الإطار الذي انتهى فيه الأمر بهذه اللغة إلى العثور على صوتها ـ وأنا لا أتكلم هنا عن الوحي القرآني بل عن البعد التاريخي ـ أقول في الإطار الذي تشكّلت فيه هذه اللغة وعثرت على قواعدها النحوية ، كانت ـ بعض الشيء ـ شبيهة باللغة الفرنسية . أعني بهذا إنه على ضوء الإسلام الذي كان هو دين تلك الحضارة ، وتحديداً ،من أجل التوصّل بين أجزاء تلك الحضارة الفسيحة كانت اللغة العربية أكثر من مجرد أداة لغوية . كانت بالأحرى أداة حضارية . وهنا علينا ألا ننسى ـ وفي هذا أجيب جزئياً عن سؤالك ـ إنه حتى الصدمة المغولية ـ في أواسط القرن الثالث عشر ـ كانت اللغة العربية لغة الثقافة والتواصل لدى شعوب غير عربية أيضاً ومنهم الفرس خاصة (مع أن الأمور كانت قد بدأت تتبدّل مع حلول العام الألف) . المهم ، أنه حتى أواسط القرن الثالث عشر ، كان يمكن القول إن بعض أهم مراكز الثقافة العربية كانت توجد في أواسط آسيا ، عند سواحل بحر آرال مثلاً . لقد كانت هناك ، تحديداً ، تلك العلاقة الهامة لعدد من الأجناس مع لغة معينة . بعد القرن الثالث عشر ، صار الحيّز الجغرافي والحيّز اللغوي للعربية متطابقين . ولكن حتى ذلك القرن كانت العربية هي اللغة التي يتحدث بها الجميع ـ وأفكر هنا بالفرس ، وبالأتراك ، وإن كان بنحو أقلّ فيما يخصّ هؤلاء الأخيرين ـ ، كانت العربية لغة الجميع ، خارج إطار الفوارق العنصرية أو الثقافية .

حنا مينة

أبدى أحد الزملاء الروائيين خوفاً من طغيان الظاهرات الاجتماعية والوطنية على الفن بعامة وعلى الرواية بخاصة . أنا لا أرى مبرّراً لهذا الخوف ، ولا أرى مبرّراً للخوف من الربط بين وظيفة الأدب وتناولها الاجتماعي . الروايات العربية التي هي كما نقول روايات حقيقية على درجة لا باس بها من الفنية (وأعنى بهذا الروايات المعترف بها) تتحدث عن القضايا الاجتماعية والوطنية ،ولكن ما تريد قوله تقوله بدلالة الحدث وليس عن طريق الاسقاط أو الافتعال أو الصراخ . إن الصراخ يقتل الأدب وهذا ما يجب أن نتجنبه .

ملاحظة ثانية : الرواية اليوم هي الجنس الأدبي الأوسع انتشاراً والأكثر

حفاوة من قبل معظم القراء . وهي تتقدم باستمرار وستغدو في القرن الواحد والعشرين سيدة الأجناس الأدبية لأنها تزيح القصة القصيرة والمسرحية والقصيدة عن مكانها قليلاً وتكتسب في النثر المنزلة الأرفع بما هي حياة وبما هي عالم قائم من مجتمع وطبيعة . ولأن الرواية سيكون لها هذا المستقبل الكبير الظاهر فهي تتحمّل مسؤولية كبيرة وعظيمة أيضاً في أن تعبّر عن الضمير الإنساني وأن تعبر عن القضايا الاجتماعية ،وعن كل ما يضطرم بين جوانح الإنسان وخلجات نفسه . هناك ملاحظة أخيرة وقد وردت في كلمتي قبل الآن : إن وظيفة الأدب اليوم ، كما كانت دائماً ،هي صناعة المستقبل . وصناعة المستقبل هي صناعة الثورة . وفي عالم مهدّد بالحرب النووية وبالفناء البشري وبالعدوان على الغير وأرضه وحقه ، على الأدب والرواية أن يعملا من خلال الكلمة ،وفي سوية فنيّة رفيعة ،على مناصرة قضايا السلم والتحرر الوطني والتقدم الاجتماعي ، كما يعملا لشجب الاستيلاء على أرض الغير بالقوة واستنكار الأصوات المنادية بتجريم المقاومين للاحتلال وذلك بغية الوصول إلى نهاية الاحتلال وفي سبيل استعادة الحقوق المغتصبة ، كما يجري الآن في الأراضي العربية المحتلة حيث الانتفاضة الشعبية أو انتفاضة الحجارة (كما انتزعت واستحقّت اسمها) قد هزّت الضمير العالمي واستثارت سخطه ضد القمع الدامي الموجه ضدها من قبل الاحتلال الاسرائيلي . إن مهمّة الأدب دائماً هي مهمة اجتماعية ووطنية وقومية وإنسانية .

جورج طرابيشي

سأتكلم باختصار شديد طبعاً على شكل برقيات إذا أمكن التعبير ، مناقشاً عدة أفكار معاً . الرأي الأساسي الذي ظهر في بداية هذه الجلسة وتقدم به آلان روب غرييه يقول إن هناك كتاباً يكتبون عن وعي بما يريدون أن يقولوه وكتاباً آخرين يكتبون لأنهم لا يدرون ماذا يريدون أن يكتبوا . الحقيقة إنني أعتقد أن هناك صنفاً ثالثاً وأساسياً من الكتاب وهو أولئك الذين يعتقدون أنهم يعرفون ماذا يريدون أن يقولوا لكنهم عندما يكتبون يكتبون شيئاً مختلفاً عمّا أرادوا قوله . وأعتقد أن هذا الشكل من الإبداع في الرواية هو من أعلى الأشكال . أيضاً وقع نقاش بين آلان روب غرييه والروائي حنا مينة حول الواقع

والواقعية . الأخ حنا مينة يريد أن يقول إن هناك واقعية ، وآلان روب غرييه يقول إن هناك واقعاً وأن الرواية تعبير عن واقع ؛ الحقيقة أعتقد إن هناك أيضاً إضافة ثالثة : إضافة وليست نفياً للرأيين معاً . الإضافة تقول إن ثمة واقعاً روائياً لا علاقة له لا بالواقعية ولا بالواقع . الواقع الروائي له قوانينه الخاصة وهو قائم بذاته . أنا عندما أفتح قاموس « لاروس » الخاص بأسماء الأعلام أجد اسم راسكولينكوف كما أجد اسم نابليون . راسكولينكوف بطل روائي ، ومع ذلك فهو موجود كأنه اسم علم خاص ،كأنه موجود حقيقي قائم بذاته .
القضية الكبرى التي طرحت في هذه الجلسة هي قضية الالتزام . طبعاً أحب التذكير فقط بأنني سبق أن ترجمت « مواقف » سارتر وكتابه الأساسي عن الالتزام « ما الأدب ؟ » . مع ذلك قد يبدو كلامي نوعاً من الهرطقة وأنا أعي تماماً ما أريد أن أقول : إن الالتزام تحوّل في أدبنا على الأقل ـ لأني لا أريد الكلام عن شيء آخر ـ إلى مجزرة حقيقية . أساء أكثر بكثير مما أفاد . بنى سارتر نظريته في الالتزام على أن الرواية نثر واستعان بمثال صار مشهوراً . فقد كان جالساً أمام مستمعيه وقال :إذا قلت وأنا على المنصة « هذه كأس » ولفتّ أنظاركم إلى كأس أكون قد أوجدت لكم الكأس التي كانت غائبة عن وعيكم . النثر مسؤول لأنه موجد للأشياء ، وموجد للحقائق . القضية مع سارتر ،مع الأسف ، أنه يتكلم عن النثر وأنا أعتقد أنه ما دام يتكلم عن النثر فإن نظريته في الالتزام صحيحة . ولكن ، هل الرواية نثر؟ . نحن هنا نتكلم عن الرواية وليس عن النثر . بهذا المعنى طبعاً نجد بهاء طاهر يتكلم عن تعريف الالتزام ويتبنّى فكرة ابن المقفع للالتزام وأن هدف الأدب إصلاح الحاكم والرعية . أريد أن أسأله سؤالاً واحداً : إذا أخذنا شعر أبي نواس الذي لم يكن له من هدف كشعر جيّد سوى الافساد ، أي أنه كان شعراً للافساد ، ألا يعود هذا أدباً ؟ . أنا أعتقد أن شعر أبي نواس من أجمل ما كتب بالعربية وباللغات العريقة . بهذا المعنى أيضاً استغرب أن يقول الأستاذ إدوار الخراط إن الفن للفن خرافة . صحيح أن هناك فناً للحياة ولكن لست أرى رأيه على الإطلاق . هناك فن للفن ولعله هو الأعمق ولعله هو الأجدر بالحياة . شخصياً كناقد لم ألتق قاصاً أو روائياً عرض عليّ نصاً لأقرأه إلا وسألني في نهاية الأمر : هل رأيت هذه القصة جيدة ؟ . لم يسألني عما

إذا كانت هذه القصة تدافع عن الفقر أو عن الفقير أو إنها ضد الاستبداد . إنه يسألني : هل هذه القصة جيِّدة ؟ . الروائي يكتب لكي يكون روائياً والفنان يكتب لكي يكون فناناً فقط أو قبل كل شيء آخر . طبعاً القضية التي أثارها الأستاذ أندريه ميكيل حول الوضع المأساوي في الوطن العربي وفي أقطار كثيرة من العالم الثالث صحيحة . إننا كشعب عربي لسنا في راحة كالتي عليها الشعب الفرنسي . وأنا أوافقه على هذا الوصف تماماً ، ولكن هذا لا يبرر الالتزام في الرواية ، وأقول بذلك أكثر صراحة : مع الأسف ، إن خطاب الالتزام على الرغم من درجته العالية من المسؤولية ومن موقف الشرف الذي يقفه ، هذا الخطاب قد صادرته السلطات في معظم الأقطار العربية . لقد أصبح خطاب الالتزام خطاب السلطة العربية وبالتالي فأنا لست أرى من ضرورة إطلاقاً للدفاع عنه . الالتزام الوحيد الذي يمكن أن نقبل به للروائي هو ما يرى أنه من الضروري له هو نفسه أن يلتزم به ، ولا أحد يضع له أي قاعدة ولا أي موقف .

نقطة أخيرة أثارها الأستاذ الغيطاني حول الرواية : تماماً بالتضاد مع رأيه أقول : لا رواية في التراث العربي . العرب أمة عبقرية في تسمية الأشياء بأسمائها . لو وجدت رواية لقالوا رواية . كيف نسمي المقامة رواية وهم سمّوها مقامة ؟ . استعرضت في ذهني وقبل أن أرد علم العروض عند العرب . لقد أوجدوا أربعة وعشرين اسماً للزحافات ولم يتركوا شيئاً في الأدب إلا وسمّوه ، فكيف لم يسمّوا الرواية رواية ؟ . الرواية لم تكن موجودة عندنا . نحن أوجدناها ولم نجد لها اسماً من تراثنا فحوّرنا معنى كلمة الرواية حتى نطلق عليها ما يقابل كلمة Roman ، وهذا ليس عاراً على أدبنا . ليس لنا أبداً أن نطالبه بما نحن فيه في القرن العشرين وبما نحن عليه في ظل الحضارة الغربية .

ضمن هذا المنطق أيضاً جرى الكلام حول الخصوصية والاختلاف . هذا الكلام ـ مع احترامي الكبير لكل مفهوم الاختلاف ، أراه كلاماً غربياً ، بمعنى أنه خطاب أو مفهوم غربي ؛ الغرب الشريف ـ ولأقل الكلمة بصراحة ـ بحاجة إليه لكي يستطيع أن يتعامل مع الثقافات ومع الشعوب الأخرى . ولكني لست أرى ،كابن لهذه الشعوب الأخرى ، مبرراً لدعوة الاختلاف . إن ما أناضل في

سبيله هو حقي في التماثل وليس حقي في الاختلاف . أريد أن أكون مثلهم وأحسن منهم وليس مختلفاً عنهم وكأني من عالم آخر ، كأني من كوكب آخر . أريد أن أكون مثلهم عندما أستطيع أن أكون مثلهم بالحضارة . عندها أستطيع أن أكون مختلفاً حقاً . لا أصادر على اختلافي مسبقاً . ما أريده هو العالمية وليس الخصوصية .

عبد السلام العجيلي

لي كلمة ما كنت أريد أن أقولها ولكن أثارها الصديق الأستاذ طرابيشي . في الواقع قلت في هذا الصباح بأن كل إنسان ملتزم . في العصر الحاضر كل إنسان مضطر لأن يكون ملتزماً ، والأديب إنسان مثل غيره . لا بد أن يلتزم بقضية ما لأن قضايا العالمية والمحلية والشخصية تدق عليه بابه في كل يوم . الذي جرى هو أننا عوملنا نحن الكتّاب معاملة سيئة ناتجة عن سوء فهم أو سوء تفاهم . كان الأمر التزاماً فأصبح إلزاماً . اختلف الأمر بين الالتزام والإلزام . الذين بيدهم الأمر السياسي كما الأمر الأدبي أصحاب السلطة المعنوية أو السلطة المادية ، أصبحوا يريدون أن يُلزموا الأديب بآرائهم لا أن يلتزموا بآرائه . فالقضية هنا هي قضية تحول الالتزام لإلزام ونحن نرفض هذا . أنا أعتقد أن كل كاتب أو أديب أو روائي يحترم نفسه يرفض أن يكون ملزماً ، يقبل أن يكون ملتزماً ولكنه لا يقبل الالزام . هذه ناحية ، والناحية الثانية وهي تعليق طائر على ما قاله الأستاذ الغيطاني : لقد قال إن الأدب أو الأثر الأدبي هو الذي يتمتع بالبقاء الدائم أو ما نسميه بالخلود بينما يمحي كل شيء غيره ما عدا وجه ربنا الكريم . في الواقع هذا يرضي غرورنا كأدباء . ولكني أعتقد أن فيه بعض المغالاة التي تجعل مثلنا مثل ما قاله المتنبي :

أرى كلنـا يبغي الحيـاة لنفسـه حريصاً عليها مستهامـاً بها صبّـا

ولكن كثير غيرنا أرادوا الخلود : الفراعنة الأولون أرادوا الخلود بالمومياءات ثم بالأهرامات ، والرومان بنوا الأوابد والمعابد ، ثم جئنا كأدباء نريد أن نخلد ، والخلود ليس لإنسان . وقد قال المتنبي أيضاً :

أين الـذي الهرمـان من بنيـانـه من قومه ، ما يومه ، ما المصـرعُ ؟

تتخلف الآثار عن أصحابها يوماً ويدركها الفناء فتَتْبَعُ

والرواية أو العمل الأدبي هي أثر لا بد أن يزول في يوم ما .

متدخّل من القاعة

أريد أن أبدي ملاحظة حول مشكلة ما إذا كانت الرواية معروفة لدى العرب ، التي طرحها الأستاذ جمال الغيطاني . أود أن أشير إلى ناحية : أولاً كلمة Romanبالنسبة للفرنسيين والأوربيين تعني بالأساس شيئاً مكتوباً باللغة الرومانية . والمنظرون ، سواء من الفرنسيين أو من غير الفرنسيين ، بحثوا في أصول الرواية حتى أنهم قالوا بأن « ساتيريكون » لبترون كانت رواية . أي أنهم عادوا بأصل الرواية إلى الرومان . فلماذا لا يشرع ما قاله جمال الغيطاني بأن للرواية أيضاً أصولاً لدى العرب ؟ . إن الشواهد التي تظهر أن هناك أنماطاً من الحكي وأنماطاً من الخصائص تتمثل في أن الرواية المعاصرة كانت موجودة في التراث العربي إنما تقدم دليلاً على أن للرواية بمعنى كلمة Romanبمفهومها المعاصر أصلاً في النصوص العربية القديمة .

المسألة الثانية التي أود أن أشير إليها في هذه الناحية هي أن الرواية كما يقول باختين « إنتاج أدبي غير منجز » ، ظلت البشرية على مدى الدهور تتعامل معه قبل أن يسمى رواية عند الفرنسيين حيث كان إنتاجاً مفتوحاً تستطيع البشرية أن تطوره ، كان قالباً مفتوحاً يكتب فيه ساتيريكون لبترون كما تكتب فيه الروايات التي اتصفت بأنها « أغنيات السِّيَر » كـ « أغنية رولان » حتى وإن كانت هذه ملحمة ، فإن هذا الشكل غير المنجز يستطيع أي منظِّر عربي أن يضيف إليه أشكالاً تشبه القصة في بعض جوانبها . وحتى من ناحية الأبطال ، وأريد أن أؤكد على ناحية الأبطال ، في هذه الناحية نستطيع البحث في هذه الجوانب عما للرواية من أصل في التراث العربي وخير شاهد على ذلك القصيدة الغنائية عند العرب التي اتصفت ببعض جوانبها بأنها رواية والتي امتلأت بالأبطال .

هاشم صالح

إنني أتساءل عما إذا لم يكن الإلحاح من الجانب العربي على قضية الالتزام

في الأدب ، وهنا خاصة بالنسبة إلى الروائي ، لا يعود في حقيقته إلى أسباب أخرى غير تلك التي ذكرت هنا . أسباب ذات قيمة ، أسباب هامة ، ترتبط بقضايا ملتهبة في العالم العربي وفي المجتمعات العربية : أسباب اجتماعية ، سياسية ، دينية . . . إلخ . إن كل هذا شائك وملتهب . ويمكننا بالطبع أن نتفهم إلى حد ما الضواغط التي تلقي بظلها على الكاتب العربي الذي يطلب إليه أن يتكلم . ولكني أعتقد مع هذا أن بالإمكان التساؤل عما إذا لم تكن ثمة أسباب أخرى . إنني أعتقد أن غياب أو شبه غياب المحللين من اقتصاديين وعلماء سياسة وفلاسفة وأنثربولوجيين في مجتمعاتنا ، وهم الذين من المفروض بهم أن يكونوا أول المعنيين بفهم المشكلات وعرضها ومعالجة هذه المسائل ، أقول إن غيابهم أو قلة عددهم في مجتمعاتنا حيث نحن في حاجة ماسّة إليهم ، هو ما يقودنا في كل مرة يحدث فيه خطب سياسي أو أي شيء من هذا القبيل إلى التساؤل عما سوف يقوله هذا الشاعر ، أو عما قاله ذلك الروائي ، أو ما يتعين على رجل المسرح أن يقوله .

أنا أعتقد أنه ليس من مهمات الشاعر أن يتحدث ويحلل ويشخّص مشكلاتنا الفظيعة . . نحن نحتاج إلى محلّلين وإلى مفكرين يمكنهم أن يهتموا بمثل هذه الأمور . لذلك أعتقد أن هذا هو السبب ـ على الأرجح ـ الذي يدفع إلى الإلحاح على مسألة الالتزام التي تبدو اليوم بائدة ، تبدو تقريباً عصيّة على الفهم بالنسبة إلى الناقد المعاصر . . بالنسبة إلى الناقد الفرنسي مثلاً . لست أدري . . أعتقد أن ثمة هنا فرضية يمكن التوغل فيها وتطويرها .

آلان روب غرييه

إن الوضع في فرنسا ليس شديد الاختلاف عن الوضع التي تصفه في العالم العربي . فحتى عندنا هنا ، نجد في كل لحظة أن الكاتب بدعوى أنه يكتب رواية أو قصيدة يطلب منه أن يكون واعظاً أو اقتصادياً أو عالم سياسية . في كل لحظة تجدنا مدفوعين دفعاً إلى أعمدة الصحف وموجات الراديو والتلفزيون . . لنفعل الشيء نفسه . إننا نعيش هذا الوضع عينه بالتمام .

هاشم صالح

أفهمك لأنك ربما قد تكون عانيت كثيراً من هذه الوضعية . لكني أعتقد

أن الكاتب العربي المسكين يعيش وضعاً أكثر بؤساً ، أكثر دراماتيكية في هذا المجال . فهو مطلوب منه أن يجيب عن كافة الأسئلة بشكل لا يصدق .

من ناحية ثانية ، وثمة هنا سؤال خاص أطرحه على آلان روب غرييه : هل تراك تعتقد أن ثمة ، منذ سنوات ،هنا في المجتمع الفرنسي الراهن ، عودة ما إلى ما يطلق عليه اسم النزعة الإنسانية ، حيث نشهد هجومات تتسم أحياناً بالعنف الشديد ضد الفلسفة والفكر اللذين سيطرا خلال السنوات العشرين الأخيرة علماً بأن ثمة من الناس من يربط هذه الفلسفة وهذا الفكر بالرواية الجديدة ، أو بالمسرح الذي يسمى مسرح العبث أو مسرح اللامعقول . ألا تعتقد أن هذه العودة العنيفة كما تتجلّى في الكتب السجالية التي نقرأها منذ ثلاث أو أربع سنوات ، تعبّر عن حاجة المجمتع الفرنسي ، في الوقت الحاضر ، إلى إمالة الميزان بعض الشيء نحو نوع من المحافظة ، نحو بحث عن معنى ،عن دلالة أو عن اطمئنان ؟ . لقد أشرت أنتَ قبل قليل إلى أن الناس يحبّون أن يخلدوا إلى الطمأنينة . ترى ، أفلا تعتقد ، استناداً إلى التعليقات التي جابهت كتابك الأخير ـ الذي لم أقرأه لكني سمعت عنه خلال برنامج « أبوستروف » ـ أن من حقي أن يخامرني الإنطباع بأن الناس يقولون إنك أنت بدورك قد أصبت بعض الشيء بحركة الميزان هذه ؟ أفلم يصبح المناضل الذي كُنْتَهُ تعباً بعض الشيء ،بحيث بات يبحث عن شيء من الطمأنينة ، عن شيء من الدلالة ،والمعنى ، عن بعض الراحة ؟ .

آلان روب غرييه

يبدو أنه ليس من حقي أن أجيبك على أسئلتك . .

بدرالدين عرودكي

ليس بعد . الحق أن بهاء طاهر كان قد طلب الكلمة وفضّلت ، لو سمحتم ، لو أننا استنفذنا كل الأسئلة التي يمكن أن تطرح من السادة الموجودين في القاعة . هل ثمة من يريد التعليق ؟ .حسناً بالترتيب : ندى توميش ، أحمد المديني ، الطاهر وطار .

ندى توميش

إنني أود قبل أي شيء آخر أن أعبر عن حيرتي . فعند هذا الصباح ، حين وصلت إلى هذه القاعة ، كنت أعتقد أنني أمتلك فكرة واضحة بما فيه الكفاية عما كانت عليه الرواية الغربية الحديثة . وهذا المساء أعتقد أنني سوف أبارح هذا المكان وأنا محتارة أطرح على نفسي العديد من الأسئلة . وعلى أي حال ، إنني أعتقد أن الوقت قد حان لمحاولة الوصول إلى تعريف ما لهذه الرواية العربية ، لهذا الأدب العربي .

من كل ما قيل اليوم ، يمكن أن نستخلص أولاً أنه كان ثمة أصوات عديدة متنوعة تعود دائماً إلى المشكلة التي طرحها السيد آلان روب غرييه . وهناك أن الرواية العربية الحديثة قد ولدت ، وهذا صحيح ، بلغة مختلفة عن لغة العصر الوسيط ، عن اللغة التي عرفناها في العصر الكلاسيكي . أما حركات المد والجزر الروائية التي قامت قبل رواية « زينب » لهيكل عبر روايات من نوع « حديث عيسى بن هشام » فأتتْ من واقع أنه في ذلك الحين كانت لا تزال ماثلة ذكرى النثر المسجوع المقفّى الذي كان سائداً بفصاحته في العصر الوسيط . بينما نعرف أن الرواية الحديثة اتجهت صوب أن تكون خفيفة اللغة أكثر فأكثر ؛ وراحت تتبنى لغة الصحافة ، خاصة وأنها من ناحية ما ، كانت تظهر في الأصل على حلقات في الصحف . . . إذن ، فإن مشكلة اللغة كمنت في أصل وجود الرواية العربية الحديثة . واليوم صرنا نملك تنويعة جمّة من الأساليب تتراوح بين روايتي حنا مينة وعبد السلام العجيلي الشديدتي الواقعية ، حتى الكتابة الصوفية التي تبنّاها جمال الغيطاني منذ سنوات الثمانين ، وصولاً إلى كتابة بهاء طاهر المفجّرة ، هذا لكي نتحدث فقط عن الموجودين أمامنا أو بيننا . غير أن البيكار شديد الاتساع ، بحيث أن لدينا في الكتابة العربية كافة الكتابات التي بإمكانها أن تتبنى شكل الرواية . . ولكن لتعبّر عن ماذا ؟ . ربما تكمن هاهنا بالتحديد حكاية هذا الالتزام الذي ربما كان يؤدي بنا إلى أفضل طريقة لتعريف الرواية العربية الحديثة . الالتزام هنا ليس بالضرورة التزاماً إيجابياً يقول : هاكم السلاح الذي ينبغي استخدامه للنضال ! ولكن على عكس ما كان السيد روب غرييه قد قاله قبل ساعة حول الرواية الجديدة الفرنسية التي

كانت تتعارض بعض التعارض مع تعريفات جان بول سارتر الدقيقة ، نجد أن الروائي العربي ليس متردّداً ، فهو يمتلك أشياء يقولها . والرواية تخدمه اليوم ـ كما خدمته على الأرجح منذ بداية وجود الرواية العربية ـ كقناع ،وهذا القناع ينضاف إليه نوع من الغموض في التعبير وفي التلغيز ، يتم اللجوء إليه بغية قول رفض ما . ولنلاحظ بأن النقد العربي كان شديد الوضوح في هذا الصدد ، بل وربما كان أيضاً واعياً كل الوعي ، حين سمّى هذا الأدب ذا الراهنية الكبرى بـ : « أدب الرفض ». إذن فإن هذا الموقف الذي نسمّيه ملتزماً ، والذي يقفه كتابنا اليوم ، هو موقف رفض . موقف يرفض احتقار السلطات البوليسية للإنسان ، كما يرفض الرقابة والسلطات السياسية . حتى وإن كان الأدب الروائي المعاصر يتبنّى على سبيل المثال أشكالاً ساخرة فإنه إنما يتبنّاها قصد تجاوز الرقابة الذاتية الفردية التي تلعب ضد كل ما من شأنه أن يبدو شبيهاً بالرواية ذات الأطروحة . إذن ، فإن هناك كل هذا المجموع من العناصر التي تلعب دوراً والتي تجعل الروائي العربي مالكاً لشيء يقوله . وهذا الشيء الذي يريد قوله ينبغي له أن يقال من دون أن يستثير لا حفيظة الرقابة السياسية ولا حتى الرقابة الذاتية الفردية . . طالما أن الأفراد في المجتمع العربي مطبوعون بالمحرّمات والموانع والمواثيق والإجماع . إذن فإن الرواية العربية الراهنة قناع ، لغته تسمح بالتعبير عن أشياء لا يمكن قولها بوضوح ، أشياء تقال بأشكال شديدة التنوع : بدءاً بالأشكال الأكثر تصويراً والأكثر فصاحة كما يفعل جمال الغيطاني اليوم ، وصولاً إلى الأشكال الأكثر تجرداً التي يلجأ إليها فلان الفلاني . . . إذن فإن التعبير الذي يقال اليوم ، التعبير الذي يطبع الأدب العربي المعاصر مقابل ما كانت تنطبع به الرواية العربية عند بداياتها ، إنما هو تعبير الرفض ، رفض كل ما تكنّه السلطات من احتقار للإنسان الفرد . وفي اعتقادي أن الأدب العربي الروائي يلتقي ها هنا بالذات مع الأدب العالمي . ذلكم ما شئت أن أقوله ، لأني شعرت أن علينا أن نوضّح الشكل الذي يتخذه الأدب الروائي العربي المعاصر .

آلان روب غرييه

أودّ منكِ أن توضحي أمراً معيناً . ترى ألا تعتقدين أن واقع كون الرقابة والرقابة الذاتية تجبران هذا الروائي على وضع القناع حين يكتب ، هو الذي يجعل هذا الأدب أكثر أهمية مما كان من شأنه أن يكون لولا هذا القناع ؟ .

ندى توميش

بكل تأكيد . إن جمال الأدب كله يكمن في الما لا ـ يقال ، تحديداً .

آلان روب غرييه

يسرّني أن أسمعك تقولين هذا .

أحمد المديني

أود أن أطرح سؤالاً على الأخ جمال الغيطاني . أسألك بصفتك كاتباً مبدعاً لماذا تبحث عن التشريع ؟ . بعبارة أخرى : أنت تكتب نصاً ، ثم تريد لهذا النص أن يخضع إلى التشريع النظري ، هذا من جهة . ومن جهة ثانية أعتقد أنك حين بدأت بكتابة « أوراق شاب عاش منذ ألف عام » كتبت منطلقاً من المعطيات الفنية ، وكذلك كان شأنك حين كتبت « الزيني بركات » حيث نشعر أن ثمة هيكلاً يفترض أن من خلاله قد تبلور هذا النص الذي يحمل اسم « الزيني بركات » . وبعد ذلك تابعت كتابة نصوصك الروائية على هذا النحو واليوم تريد أن تعطي لعملك طابعاً تشريعياً بشكل ترفض له أن يكون « رواية » وبالتالي تريد أن تعطيه طابع التأصيل ، وهو أمر ينتمي في نظري إلى ما أسميّه بالأسئلة أو القضايا المغلوطة . إن هناك شكلاً فنياً معيّناً اسمه « رواية » . هذا أمر . ورغبتك في أن تجتهد بوضع نصوص تمنحها طابع التأصيل وفي أن تكون أنت نفسك شاباً عاش منذ ألف عام ، أمر آخر . مع ذلك ، لسنا هنا في صدد إصدار أحكام قاطعة ، وإن كان النقاش يدور هنا ، أحياناً ، وكأن المطلوب هو إصدار أحكام عرفية وحاسمة . إنني حريص جداً لأن أعرف بالذات رأيك في الانطباع الذي يخامرني بأنك تخشى على كتابتك . أحسّ بك وكأنك تخشى على كتابتك من كونها تتحرك في النهاية في أفق مغلق ، بشكل

لا يمكن له أن يستمر . أفق لا يؤدي إلى مسار أبعد إلى الأمام ، فتروح راغباً في جذبه إلى الوراء .

الطاهر وطّار

أنا أريد أن أتكلم في نقطتين أو ثلاث : النقطة الأولى هي أن من عادة خصوم الالتزام في وطننا العربي أن يعنوا بموقفهم أنهم غير منتمين إلى الفكر والأيديولوجية الماركسية . ولذلك فإن كل متهم بالالتزام عندنا متهم بأنه شيوعي . وفي هذا المجال ثمة كتب أُلِّفت ضد الالتزام تبدو وكأنها تقارير مقدمة إلى الشرطة تفيد بأن هذا الكاتب ملتزم . وكان بإمكاني طبعاً أن أصطحب معي إلى هنا أكثر من كتاب في هذا المجال . إن أدعياء عدم الالتزام في عالمنا العربي عادة ما يكونون من أبناء السلطة . اسمحوا لي أن أقول هذا علماً أن بإمكاني أن أضع قائمة اسمية بارتباط وبماهية كل كاتب ، وبعلاقاته وحتى بأملاك زوجاته .

بالنسبة لي شخصياً ، يقول الناس عن كل ما كتبته إنه ملتزم . لكني أنا لا أصفه بالالتزام . . بل أسميه وفاء لنفسي ، وفاء لبيئتي ، لمحيطي ، ولظروفي ؛ أنا لا أقول مثلاً لمحمود درويش : لماذا تلتزم بالقضية الفلسطينية . الله ! هل نقول لأميل حبيبي : لا تكتب عن أطفال الحجارة ؟ عماذا يكتب إذن ؟ . ذلكم هو الالتزام . . . ذلكم هو الوفاء لواقع الإنسان ! .

أنا لا أطلب من الشاعر الشاب أن يأتيني بقصيدة عن السياسة ، بل أقول له : « لا ياأخي ، أنت سنك سبعة عشر عاماً ، صف لي جارتك . . عيونها » . . نعم . لا التزام إلا وفاء الإنسان لسنّه ، لشخصيته . على المرء ألا يسرق قاموس أدونيس أو قاموس درويش أو قاموس سميح القاسم .

أنتم والله العظيم تتحدثون عن الالتزام بمفهوم محاربة « الغزو الأحمر » في الخمسينات . والموضوع طويل وشائك . فإذا كانت السلطة في العالم الاشتراكي تطلب من الكاتب الالتزام بالأيديولوجية الماركسية اللينينية ، فإن السلطة في العالم الرأسمالي تطلب من الكاتب ألا يلتزم بشيء . مثلها في هذا مثل السلطة في العالم الفاشي التي تطلب من الكاتب ألا يلتزم بأي شيء . . فقط أن يعيش ، أن يصيب من ملذات الدنيا ، أن يعبث . ولكن مقابل هذا ، هناك كاتباً إنساناً ،

كما قال آلان روب غرييه ، كاتباً صاحب مواقف ، كاتباً له التزامات نحو الحياة يبغي في كتاباته الوفاء لواقعه .

من ناحية ثانية أتساءل : هل يمكن أن تلتزم بشكل واحد من أشكال الإبداع ؟ . هل يمكن لجمال الغيطاني ـ وأنا سبق لي أن طرحت هذا السؤال في رسالة ـ أن يكتب خمس روايات أو حتى روايتين بشكل واحد مقنناً كما لو أنه برنامج ألكتروني ؟ . أنا شخصياً لا استطيع إلا أن أثور على الشكل السابق ، إيماناً مني بأن الناس الذين يحيون معي وأحيا معهم في الرواية يعيشون في مجال جديد يفرض شكلاً جديداً . لذلك أظن أنه يصعب الحديث عن أشكال موضوعة مسبقاً ، خاصة من المبدعين أنفسهم .

نقطة أخيرة إذا سمحتم لي تتعلق بعروبة الرواية أو غير الرواية . أنا حين أنظر إلى السروال لا يهمني إذا كان عربياً أو ايطالياً أو اغريقياً أو أي شيء آخر . يهمّني فقط أنه مفصّل حسب مقاسي الآن ، وأنه لا يوجعني ، وأنه يسترني أيضاً . الخلاصة إن قرناً مضى على وجود الرواية في أدبنا العربي بات يكفينا حتى نبحث عن رواية عربية . طبعاً هناك لصوص أشكال في الشعر وفي الرواية وفي القصة وفي مجالات أخرى . ولكن هناك أيضاً مؤسسين حقيقيين للرواية بدأوا بالتقليد والمحاكاة ثم صاروا يعطون نتاجاً عربياً مثل أي حلاق يحلق على الطريقة العربية ، ومثل أي مُفصِّل بدلات ، ومثل أي مصلِّح للسيارات .

وأنا لا أجد أي معنى لهذا الكلام عن شكل عربي وشكل غير عربي .

هذا هو رأيي في القضايا التي طرحت وشكراً .

بهاء طاهر

أريد أن أقدم توضيحاً قصيراً جداً وهو أنني كنت في الواقع قد أعددت كلمة تستغرق حيِّزاً هائلاً من وقت الندوة لا يقل عن عشرين دقيقة . ولكن بما أنني كنت آخر المتحدثين فقد شعرت بالذنب في الواقع من تأخيركم . ولهذا اختزلت ما كان لدي في بضع دقائق واقتصرت على عناوين رئيسية لما يراد أن يقال . لهذا فربما كان من حق أحد الزملاء أن يتساءل عما أعني بالالتزام ، وعما

إذا كان هذا الفهم للالتزام يصدق على شعر أبي نواس أو غيره من الشعراء . في الواقع ، ما أريد أن أقوله باختصار أن الالتزام الأول الذي يعرفه الأديب هو الالتزام بالموهبة . على الأديب أن يكون موهوباً أولاً ثم بعد ذلك ليفعل ما يشاء . ولا أعرف أي كاتب موهوب أفسده الفكر ولا أعرف أي كاتب غير موهوب استطاع الفكر والالتزام أن يصنعا منه شيئاً . ولهذا فأبو نواس بالطبع شاعر ملتزم وفقاً لما أفهمه عن الالتزام . والذي كنت اريد أن أوضحه هو أنني أنتسب إلى مدرسة أدبية توصف بأنها غير ملتزمة ، وهي مدرسة كتاب ما بعد الواقعية الاشتراكية في الأدب المصري الحديث . لذلك فإن الالتزام كما أفهمه شيء واسع النطاق جداً يصب فيه كل إبداع جيد وكل إبداع يتسم بالموهبة وكل إبداع يسهم في أن يجعل الإنسان أكثر إنسانية وهذا يصدق على شعر أبي نواس كما يصدق على أدب دستويفسكي كما يصدق على مسرح يوريبيدس كما يصدق على كلّ فنّ جيد . وأعتذر لأنني أخّرتكم . وشكراً

جمال الغيطاني

أولاً أنا لا أرمي إلى وضع تشريع روائي أو قانون للرواية أو تغليب أشكال مسبقة من التراث ؛ لسبب بسيط يعرفه الصديق أحمد المديني حيث تناقشنا معاً ويعرف تجربتي . أنا بدأت الكتابة وكتبت « أوراق شاب عاش منذ ألف عام » بدون أن أعي وقتئذ بما أقوله عن التنظير للرواية العربية أو معظم ما قلته الآن . كانت المسألة محاولة الوصول إلى شكل يحقق لي أكبر قدر من حرية التعبير ، أو بمعنى آخر ، يريحني وأنا في الكتابة . كنت أجد أن الاقتداء بالنماذج المطروحة أمامي والشائعة لا يحقق هذا الشكل . وطبعاً ، شئنا أو لم نشأ ، لا شيء يأتي من فراغ . فالأديب عندما يكتب يبتدىء بقراءة ما سبق أن كُتِب ، وفي البداية يحاول أن يكتب مثله ، ثمّ يتغلب مضمونه هو ورؤيته هو على ما يكتبه . وبالتالي توجد هنا خصوصية هذا وذاك . كانت المسألة بالنسبة لي هي الوصول إلى شكل يحقق هذه الحرية . وقد وجدت نتيجة عوامل كثيرة جداً (بعضها شخصي وبعضها نفسي وبعضها يرجع لطبيعة النشء أو التكوين) . أنّ هذه الحرية لن تتحقق إلا باستلهام الأشكال الروائية الموجودة في التراث العربي . إذن ، فأنا لا أستنبط شكلاً من التراث العربي وأكتب به الآن . لا .

أنا أؤسس على عناصر موجودة من قبل كما يؤسس آخرون على عناصر موجودة في آداب أخرى أو في أنواع أخرى . هناك توجّه عام اسمه التراث العربي والتراث العالمي . وفي قلب هذا التوجه ، توجد تيارات مختلفة وأشكال مختلفة وجزر بلا نهاية وبلا حصر . هذا ما أحاوله .

آلان روب غرييه

إنني شديد السعادة لكون هذه الجلسة تختتم بالإلحاح على كلمة « تغيير » . فمن الصحيح أننا نحن معشر الكتّاب ، موجودون هنا لنغيّر ، لنغيّر العالم ، ونغيّر الإنسان ، وبشكل أكثر تواضعاً نغيّر أنفسنا . . ثم ، على سبيل البداية لنغيّر الرواية ولكن ـ وكما قلتم ـ لا نغيّرها مرة واحدة وإلى الأبد ، بل نغيّرها بلا هوادة . بمعنى أنني في مفهومي عن « الرواية الجديدة » كما طورته عهد ذاك ، كنت ألحّ كثيراً على واقع أن المسألة ليست مسألة خلق نموذج جديد ، بل ، على العكس من هذا ، إعادة تجديد الرواية في كل رواية ، وخلق رواية جديدة ، ثم رواية جديدة . . وهكذا دواليك . . . وكجواب عن سؤالك عما إذا كنت أنا نفسي قد تغيّرت ، أقول : بالطبع ، آمل أن أكون قد تغيّرت ! . ثم إن ثمة بين كتب لي مثل « الغيرة » و« بيت المواعيد » و« جن » و« أنجليك » فوارق تجعل بعض الناس يقولون إنهم لم يتعرفوا عليّ بين كتاب وآخر . حسناً . بيد أن الآخرين الذين تشير إليهم والذين يزعمون أنني في كتبي الأخيرة ، ولا سيما « أنجليك » أساهم في حركة العودة إلى الوراء ، أي أنني لا أتغيّر لكي أسير قدماً إلى الأمام نحو الحرية ، بل على العكس من ذلك ، لكي أعود إلى الوراء نحو الرفاه ؛ هؤلاء الآخرون يجب أن تلاحظوا أنهم أناس لم يحبوني أبداً . ليسوا هم هم نفس الناس الذين أحبّوني فيما مضى . الذين أحبوني رأوا حقاً أنني تغيّرت وقالوا : حسناً فعل . أما العبارة التي قالت عني برنّة أسف مصطنعة : « أوه . . إنه ينكر كل نظرياته السابقة » ، فهي عبارة ترد على ألسنة أعدائي ، أؤلئك الذين أبداً ما تحمّلوا ما أكتبه . والذين يريدون اليوم مني أن أنكر كل ما سبق أن كتبته ، لأن هناك ـ وأنت محق في ذلك ـ في الوقت الحاضر وفي أوروبا الغربية حركة تراجع . أي أنه يخامرنا من جديد الانطباع بأن

كثيرين من الناس يسعون إلى نوع من الراحة الذهنية ، أي إلى الطمأنينة . ولا يغربنّ عن بالنا أن الخطر الفاشي في أوربا الغربية ـ وهو خطر دائم ـ يرتبط بهذا التطلع صوب الراحة الذهنية . الفاشية هي النظام الذي يحول بينك وبين التفكير ، أليس كذلك ؟ . في الفاشية النظام هو الذي يفكر عنك ، ودور الكاتب يقوم ـ تحديداً ـ في الحيلولة دون أن يفكر أحد عنك أو عني . . . شرط أن يظل الكاتب يقوم بهذا الدور بطريقة متجددة ، من دون أن يخلد ، بدوره ، إلى راحته واطمئنانه الخاصين .

ملحق(*) « الجلسة الثانية »

وظيفة الأدب والرواية ، اليوم

ادوار الخراط

ما وظيفة الأدب والرواية ، على الأخص ، في المجتمع العربي اليوم ، ما دوره ؟ ومهمته ؟ وفاعليته ؟ أتصور أن تلك القضية تلحّ بلا شك على ضمائر معظم الروائيين والنقاد وخاصة عندنا في مصر وفي العالم العربي على السواء . لست أزعم أن عندي إجابة جاهزة في هذا الموضوع . أميل للتكلم بلسان القصاص والروائي أولاً ، ثم بعد ذلك ، ربما ، بلسان المهموم بالمسائل الثقافية عامة ، عندما أقول إنه يخامرني شك كبير في أن عمل الروائي العربي الأصيل ، المبدع (أيا كان تحديد معايير الأصالة والإبداع ، إن كان لها معايير مسبقة) يستطيع أن يقوم بوظيفة ، فعالة ، مؤثرة على الآليات الاجتماعية بشكل مباشر وملموس وعلى المدى القريب ، وخاصة في المرحلة الراهنة التي ما زالت فيها الأمية الأبجدية لا تقل في أحسن الفروض عن نسبة 50٪ ، وما زالت الأميّة الثقافية ، إن صحّ هذا التعبير ، شائعة ، وبشكل أخص بعد أن ارتفع مدّ وسائل الاعلام الجماهيرية وأصبحت فنون « بيع » المنتجات الفنية التي تتخذ مظهر الفن أبرع وأدق وأكثر سطوة . أتصور أن الرواية المكتوبة والمطبوعة التي يمكن أن نعتبرها مما ينتمي إلى الفن الرفيع ، أو الكتابة الجيدة ، أصبحت على هامش حياتنا الاجتماعية ، جدّاً .

لكن هذا لا يعني أنه من المقبول أو حتى من الممكن أن ننفي من البداية وظيفة الأدب والرواية .

أتصور أن ثمّ إحساساً يزداد في العالم العربي وخاصة في الفترة الأخيرة ، بأن المثقف عامة ، والكاتب والروائي خاصة ، معزول عن المجتمع ، وأنه كمّ مهمل ، وأنه ليست له فاعلية ، وليست له سلطة ، وليست له فرصة المشاركة في اتخاذ القرار الذي يهمّه كما يهمّ مجتمعه .

* ألقى ادوار الخراط خلال الجلسة الثانية ملخصاً سريعاً لهذه المداخلة التي ننشرها هنا بنصها الكامل .

صورة تبدو قائمة حقاً ، في الوقت الذي نكاد نتفق فيه جميعاً على المظاهر الملموسة للأزمة التي يمر بها الأدب في البلاد العربية على اختلاف الدرجة والمستوى :

تمزّق الكاتب وعزلته ، انعدام الحرية تماماً أو جزئياً ، سيادة القيم الاستهلاكية ، مشكلة الأمية ، وقلة ، بل ندرة القراء ، قصور التعليم ، نزيف دم الكتّاب والفنانين في مجاري العمل الإداري والمكتبي ، طغيان التسلية السهلة التي تحمل تدميراً خفياً للقيم الثقافية ، سيطرة أجهزة الدولة وأجهزة الاعلام ، وتسخير مؤسسات الثقافة لخدمة مؤسسات الحكم . . . وهكذا . ومع ذلك فإن مقاومة هذه الأزمة والسعي الدائب إلى حصارها والخروج من إسارها لم يتوقف في أي وقت من الأوقات .

ولكن أولاً دعونا نفكر قليلاً أو ننظر قليلاً : هل حقيقة اختفى دور الكاتب في المجتمع ؟ . ألا يمكن للأدب أن يجد لنفسه دوراً في وسط مجتمع تزداد فيه سطوة الأجهزة الاعلامية التي تلعب فيها الصورة دوراً سائداً ؟ .

هل أصبحت هذه الأجهزة من القوّة بحيث لا يملك أحد ، كاتباً أو قارئاً ، إلا أن يكون مجرد ترس دوار فيها ؟ . . أظن لا . . أظن أن استقراء الواقع يشير إلى الإجابة في ناحية الأمل لا في ناحية اليأس ، ولكن هذا طبعاً يتوقف على عوامل كثيرة جداً . من البداية لا أقطع بأنه ليس للأدب دور ـ دور اجتماعي حاسم على الأقل ـ كما أنني لا أقطع بأن له دوراً . الاحتمالان مطروحان ، والإجابة تتوقف على عوامل عدة . أتصور أن هناك عند الكتّاب والروائيين والفنانين بصفة عامة إيماناً يتجاوز معطيات الواقع ، يستمد من الواقع عناصر معينة ولكنه لا يسلم لها بكل الحتمية التي تبدو أنها تومىء إليها ، بمعنى ما ، إيماناً بأن للأدب وظيفة .

ويشارك جمهور القراء ـ ضمناً على الأقل ـ في هذا الإيمان . يبدو لي من مجرد أن المشكلة مثارة باستمرار ، وأن الإلحاح عليها وتقليب أوجهها لا يتوقف جيلاً وراء جيل ، أنها تعكس عنصراً واقعياً . لو أن المشكلة كانت مجرد مشكلة تدور بين الكاتب ونفسه ، لو كانت مشكلة تدخل في نطاق ما يصحّ أن نسميه

« ذاتية بحتة » لما كان لها هذا التكرار ، وهذا الالحاح . إذن فهذا كله يشير إلى وجود احتياج قائم وحقيقي ، حتى على المستوى الاجتماعي ، احتياج يعبر باستمرار عن ذاته ، لعله احتياج فطري يبحث دائماً عن التحقيق .

فلنقل إذن إن هيمنة الصورة ـ من داخل هيمنة الأجهزة التقنية والمؤسسات الاعلامية والسلطوية ـ ما زالت موضع سؤال . وأظن أنها ستظل دائماً موضع سؤال . ولنقل إن الأدب المكتوب ، مهما بدا مظهره عتيقاً عفا عليه الزمن ، سيظل فعالاً ومثيراً للخيال ، وحافزاً للمشاركة الإيجابية وللجهد الخلاق من جانب القارىء . دعك طبعاً من الإشارة المفصحة التي تقول إن عدد الروايات المطبوعة يزداد يوماً بعد يوم في عصر التلفزيون والفيديو ، وأن عدد قراء الرواية بحكم آليات اجتماعية واضحة يزداد ، بل إن الروايات (بغض النظر الآن عن مستواها الفني) يزداد عدد صفحاتها ويكبر حجمها ، ودعك من أن التلفزيون أحياناً يسهم في اجتذاب القراء إلى عدد أكبر من الروايات ، سواء بأن يقدمها مصورة أو بأن يخدمها بالندوة والتقديم والتعليق إلخ . . . ، هذه الظواهر كلها جديرة بأن تجعل هذه المشكلة موضع سؤال دائم .

أظن أن أجهزة الاعلام الجماهيرية بذاتها ، وأجهزة إنتاج وتوظيف الصورة بشكل أخص ، بذاتها ، ووحدها ، هي محايدة . كيف توجَّه ؟ ماذا تقول ؟ ماذا تفعل ؟ هذا هو السؤال . من الممكن أن نتصور أن « الجهاز » ، وحده ، له سيطرته ، كما لو كانت له حياة أخرى مستقلة . لكننا لم نصل بعد وأرجو ألا نصل أبداً ، إلى عالم « الرواية العلمية » الذي تسيطر فيه الأجهزة ، ويسود الروبوت والكمبيوتر دون منازع . قد يحدث هذا في مستقبل قريب أو بعيد ، لا أدري ، ولكن أميل إلى أن أنفيه .

هناك وراء الجهاز دائماً عامل إنساني ، هناك أيضاً المصلحة الاجتماعية ، هناك التوجيه السياسي ، هذا صحيح ، ولكننا لا يمكن أن ننفي تماماً أن هناك ، وراء الجهاز ، هذا الوجد والصبابة والنزوع نحو التواصل الإنساني .

هل هذه مشكلة ستظل قائمة في المستقبل المنظور على الأقل ؟ .

هل وجه الاختلاف بين الحين والحين هو طبيعة « المعسكر الأيديولوجي »

الذي يملك هذه الأجهزة ويديرها ؟

أظن أن هناك تمرداً أساسياً فينا أستمده من الاستبصار الداخلي كما أستمدّه من استقراء التاريخ بقدر الإمكان ، هو تمرد على قمع الأجهزة ، وعلى قمع المؤسسات بل وأضيف إلى هذا أنه التمرد على قمع الواقع نفسه ، سواء كان هذا الواقع اجتماعياً أو حتى كونياً . هذه الحاجة الأساسية تكاد تبدو ثابتة ، كأنها خالدة في وسط هذه الظاهرة العرضية أساساً ، ظاهرة الإنسان .

هل أرى في التاريخ ما يقول إن هناك قمعاً مستمراً ومحاولة دائمة لكسر هذا القمع ؟ وأن كليهما يسيران جنباً إلى جنب ،وأن هذه الجدلية : القمع واللاقمع ، القمع والحرية ،قد تكون هي التصور الذي لا يمكن أن ننكره ؟ لست بالطبع أتصور وجود « يوتوبيا » يتم فيها انتفاء القمع . فإذا وُجد قمع اجتماعي أو فكري أو ميتافيزيقي ، فلا يُتصوَّر أيضاً أن تظل لهذا القمع ـ بكل مستوياته ـ الكلمة الأخيرة . لم يحدث هذا في وقت من الأوقات . ولا أظن أنه سيحدث . هناك في مقابل القمع ،دائماً صرخة الحرية المحرقة ، تخفت أحياناً ، وتجلجل أحياناً ، ولكنها لا تموت ولا تنطفىء .

هذا كله يشير إلى أنه يمكن أن يكون للأدب وظيفة . هذا كله يشير إلى منطق هذه الحاجة ،منطق هذا المتطلَّب الذي يبدو مستعصياً على الزمن وعلى التقلبات والتطورات الاجتماعية : أنه يجب أن يكون للأدب وظيفته .

وفي هذا الضوء قد نستطيع أن نحدّد هذه الوظيفة بأنها اجتماعية ـ في المدى البعيد ـ كما قد نستطيع أن نحدّدها بأنها وظيفة معرفية . هي وظيفة للسؤال المتجدد أبداً ، دون إجابة نهائية أبداً .

الرواية في ظني خبرة من خبرات المعرفة الكلية ، أتصور أنها في تحققها الكامل سعي نحو حقيقة كاملة ـ هو بالطبع مهاجمة المستحيل ـ بحيث لا يجور الجزئي على العام وبحيث يرتبط النسبي بالمطلق . أي أنه سعي نحو قهر التحددية ـ مع التسليم بها ، من غير قبول لها ـ سعي نحو الواحدية المتنوعة المتكثرة الجوانب ، المفتوحة . المعرفة عندي بهذا المعنى فعل أيضاً ، وربما أساساً . وبحكم القمع الضروري الذي تمثله محدودية وعرضية القدرة وبحكم

الطموح الذي ما يفتأ يصطدم بحواجز العالم العضوي والفيزيقي والاجتماعي والكوني معاً ـ وهي حواجز موضوعة للتجاوز وموضوعة للإنكار الأوليّ الذي يكاد يكون عضوياً ـ فكلنا ينكر محدوديته وعجزه وموته ونحن جميعاً في حلم ليلنا الإنساني الوجيز نفعل المستحيل وخالدون وشهواتنا محققة لا يقف أمامها شيء وحبنا كامل لا حدّ له . ذلك أيضاً من وظائف الرواية .

المعرفة عندي هنا ليست منتجاً نهائياً ما مغلقاً على نفسه ، كما أنها ليست مثالاً سابقاً وجاهزاً . هي دائماً سعي مفتوح، ليست له نهاية ، وغايته غير محددة بطبيعتها .

هذا أساساً ، في تصوري ، هو جانب ما تقوم به ـ أو يجب على الأقل ـ أن تقوم به الرواية .

ومفهوم طبعاً أن الفن ـ والرواية ـ ليست فراراً من « الواقع » بل سعي للسيطرة عليه ، ودافع للتكفيف وحافز للتمرد عليه . الرواية ليست ، كالحلم ، نشاطاً فردياً ، بل هي تواصل بين وعيين ، أو مشاركة في منطقة جماعية من الوعي .

هل هذا التصور يُسقِط الصراع بين الطبقات ، مثلاً ؟ أو ينفي الدور الاجتماعي للرواية ؟ أليس هذا في النهاية فعلاً من أفعال التغيير ؟ . ليس عندي تجريد أو تعميم « للإنسان » ، ولكني لا أستطيع أن أنكر ، مع التعددية والتاريخية ، وحدة في الإنسان ، هي أيضاً لا تاريخية بمعنى من المعاني .

واضح في ذلك كله أنني لا أسلّم ، تماماً ، للرواية (أو لأي نوع منها مما يندرج تحت هذا الشكل المتغير باستمرار) بوظيفتها التقليدية : أنها تدعو إلى موقف اجتماعي معين أو تعكسه ، أو أنها تدعو إلى موقف فلسفي أو ميتافيزيقي هو في النهاية (كما نعرف عند كثير من المُنَظِّرين) موقف اجتماعي أو طبقي . أتصور أن الرواية تقوم بتلك الوظيفة من بين ما تقوم به ولكنها لا تقتصر عليها .

لا يقنعني الربط المباشر وشبه الآلي بين العمل الفني والظاهرة الاجتماعية مهما أدخل المُنظرون المنحازون لهذا التيار من إرهاف في التحليل . وليس عندي شك في أن هذه العلاقة لها آليات معقّدة جداً من حيث تحوّل الهامشي إلى مركزي والعكس ولكني في الوقت نفسه وفي هذا الميدان بالذات أترك للمبدع

الفرد ولحساسيته الخاصة وتكوينه دوراً مؤثراً ، ففي النهاية ما زال للفن سرّه الذي لا يستباح ، لا بوسائل التحليل النفسي وحدها ، ولا بوسائل التحليل الاجتماعي ،ولا بوسائل التحليل النصّي وحدها ،لعل في هذا نوعاً من السذاجة والبدائية . فليكن ! .

ولا خلاف فيما أظن أنه إلى جانب الشعر الذي يمكن أن يُلهم الرواية بجمال العالم وأهواله . فهناك عنصر السرد وقصّ حكايات اصطراعات الناس ،واضطرابهم ، بين الناس ، وبين الحب والموت .

فلنقل الآن إن الأدب له دوره ، بطريق غير مباشر ، في التغييرات الاجتماعية التي تهدف إلى تأكيد القيم الأساسية ـ الحرية ،العدالة ونحوها ـ الأدب له دور حيوي بمحض وجوده ،بمجرد الكشف عن حقيقة ما للإنسان الدائب نحو الوفاء بحقيقة ما ، هي حقيقة له . هذا السعي قد يتخذ في المدى البعيد ، وفيما نأمل ، أشكالاً اجتماعية مختلفة ، تحددها ظروف اللحظة المتغيّرة ، الاقتصادية والاجتماعية والثقافية .

هل يمكن أن أشير إلى وظيفة الرواية عندي بأنها تفسير وسؤال مستمر ، كما أنها رؤية ، فهي سعيٌ إلى مشاركة حميمة تتجاوز « الأنا » إلى تواصل جماعي على مستوى الخبرة الفنية ، مشاركة في معركة ملتبسة من نوع خاص ،للنفس وللعالم معاً ، منصهرة في وحدة تجمع بين النظام والتناقض معاً ،ويلتئم فيها الشتات دون أن يمّحي ؟ بحيث نمضي ـ أنا وقارئي معاً ـ نتلمس حقيقة ما ، مشتركة بيننا ، قديمة وجديدة معاً ، قديمة لأنها جانب من حقيقتنا الإنسانية ،تاريخية ولا تاريخية على السواء ،وجديدة لأننا نراها لأول مرة ، إذا صادفتنا نعمة الإلهام والحظ الحسن .

وهي حقيقة موضوعة للسؤال ، وليست لليقين .

ذلك أن هناك عندي افتراضاً ـ أو عقيدة ـ لا أستطيع أبداً أن أنكرها : أن هناك حقيقة إنسانية ليست مجردة وليست معمّمة ، وأنها تشتمل على الوضع التاريخي الاجتماعي إلى آخره باعتباره مقوّماً من مقوماتها ،ولكنها تتجاوزه . وهي مع ذلك حقيقة ليست نهائية ولا جاهزة ودائماً موضع سؤال ، دائماً السؤال . . . ! فهل هذه هي النزعة الهيومانية التقليدية ؟ هل هذه هي

« الحقيقة » التي توصف بأنها تقع في أيديولوجية البورجوازية الصغيرة ؟ لا أعتقد . بل أظنها ـ أو آمل أن تكون ـ حقيقة الإنسانية المتجددة في مسيرتها التاريخية من طبقة إلى طبقة وفي تاريخيتها النسبية المطلقة في وقت معاً .

أتصور أن كل كاتب في النهاية إنما يقامر مقامرة مستحيلة بالكتابة ، يثب في الظلام ، مدفوعاً بإيمانه بأن كتابته ضرورة ،حتى ولو كان ذلك في عصر الصورة ، عصر السوبر كومبيوتر ، عصر ما بعد القنبلة ،عصر أقمار الفضاء والرحلة إلى ما وراء الأرض ، العصر ما بعد الصناعي بتقنياته الجبارة التي تغزو عالمنا الثالث وتزلزله .

* * *

« أما زال الأدب دعامة للهوية القومية ؟ » ، « هل تحمل الرواية على الأخص القيم الكبرى لحضارتنا العربية ؟ » سؤالان أراهما متصلين اتصالاً وثيقاً .

أظن أن الكلمة المفتاح في هذا السؤال هي : « ما زال » . . وأن وراء إثارة هذه القضية ،احتمالين على الأقل يظللان السؤال نفسه : الاحتمال الأول أن تطغى على الأدب وعلى الرواية خاصة ،مسحة كوزموبوليتانية قد تقع في هوة التعمية والتضليل والانسياق وراء العنف من أجل العنف ،وتشويه الايروطيقية ،وهي على كل الأحوال سطحية ومُسطّحة يساعد على تفشيها طغيان التكنولوجيا التي لا تعرف الحدود السياسية ولا الجغرافية ، وأجهزة الإعلام الجماهيرية نفسها التي سرعان ما سوف تصبح ، في الوشيك الأعجل ما قد يُظنّ ، عالمية بل فوق العالمية ، من خلال الأقمار الصناعية والوثبات المذهلة في التطور التكنولوجي الذي يملك أعنّته العالم الأول وربما الثاني على الأكثر .

ولست أريد أن أكرر ما هو مسلّم به إلى حد الوضوح التلقائي تقريباً من أن الأدب ـ وربما الرواية خاصة ـ بالذات لا يكون إنسانياً ،ومن ثم عالمياً ، إلا بقدر ما هو محليّ . وأنه لا يحيا ويرفّ ويزدهر حقاً إلا إذا جرت في صميمه مياه الذات القومية ، فلتكن خفيةً وحميمةً وعميقة وغير ملموسة تقريباً ، فذلك شأن ينابيع الحياة الداخلية كلها . لا أظن أن في ذلك مجالاً للاختلاف .

لكني أريد أن اشير بسرعة إلى أن « الهوية القومية »أولاً ليست في تصوّري قالباً ثابتاً . وليست معطىً تاريخياً أو تراثياً قبلياً مسقطاً علينا من الماضي وغير قابل للمُسَاءَلة ، بل هي أقرب إلى الديناميكية وأن حيويتها ومشروعيتها بل ومصداقيتها إنما تتأتى بالضبط عن هذه القابلية للتطور والتفاعل مع المعطيات التاريخية الاجتماعية الثقافية الخ . . . ، وعن الوعي بهذه الخصيصة من المرونة ـ التفتح ـ اليقظة ،إن صح التعبير .

وبهذا التصور لا يعود الأدب دعامة فقط للهوية القومية (و « للحاضر » الثقافي القومي ،إذا شئت) بل لعله يسهم في صنعها وتطويرها وإثرائها .

ولعل الرواية على الأخص إذا سقطت في فخ الكوزموبوليتانية أن تصبح سلعة وبضاعة مزجاة ، مكررة إلى ما لا نهاية ، قالبية ونمطية ومصقولة ككل سلع الإنتاج الكبير ،ولعلنا منذ العصر الصناعي الأول قد شاهدنا إنتاج هذه البضاعة للاستهلاك العريض . وأظننا قد اتفقنا جميعاً منذ زمن طويل أن هذه المنتجات ليست مما نسميه ـ بشيء من الصَّلَف ربما ولكن عن حق بلا شك ـ « الكتابة الجيدة » أو « الفن الأصيل » .

لست أنكر على أحد حقه ـ إذا أراد ـ في التسلية والتشويق السهل عن طريق « الرواية ـ العجائن » ، ولكني لا أريد لأحد أن ينكر عليّ حقي ـ ما أمكن ـ في تسمية الأشياء باسمائها .

الظل الذي لعله يقف على ناصية القرن العشرين ، هل هو ظل غول الكوزموبوليتانية في الأدب ، ومن ورائها الشركات العابرة للجنسيات والتكنولوجيا العابرة للقارات ، أم هو من الجانب الآخر ظلّ عنصر أخفى وأدق وأرهف مدخلاً : ظل الغرق في الهواجس الداخلية للذات الفردية المنعزلة عن الهموم القومية ، المنفصلة عن المشكلات التي تمسّ هذه الذات القومية ـ الجماعية .

ولست أدعو هنا ،بأي حال ، إلى عودة إلى خطاب سياسي مباشر أو إلى علاج قريب ودعائي للمشكلات الاجتماعية ،ومع ذلك فقد يكون في الصيغ المباشرة للأدب ـ وللشعر خاصة ـ تحليق وتحقيق كما يحدث الآن في بعض الشعر الذي يبدعه الشعب الفلسطيني ، مناضلاً ببساطة لتوكيد هويته القومية في وجه

اغتصاب ثقافته واحتلال وطنه .

ولا أرفض ، بأي حال ،عكوفاً على أغوار النفس ودخائلها لتحليلها ـ روائياً ـ أو ابتعاثها وسبر أحلامها وتخاييلها ، بل على العكس أظن أن عملي الروائي نفسه يندرج في هذا السياق .

إنما الظل الذي استشفّ حومانه خلف هذا السؤال هو ظل إدانة مضمَرة لهذا المنحى الذي يمكن أن يكون نقيضاً للكتابة الجيدة ـ شأنه شأن الكوزموبوليتانية ـ كما يمكن من ناحية أخرى ، أن يحمل انتماء حميماً وعميقاً للهوية القومية ، كما لا يمكن أن تحمله الكوزموبوليتانية .

وعلى أية حال فليست « الهوية القومية » ، كما قلت ، مفهوماً مطلقاً جامداً منزلاً علينا بوحي صارم ومسطوراً على اللوح المحفوظ من القدم ، هي مفهوم متحرك مصنوع إلى حد كبير ومختار ومتجدّد . ومن شأن الأدب ،والرواية ، أن يسهم بدور في هذا الاختيار وهذا التجديد . هذا إذن دورٌ آخر للأدب .

قال بعض المستشرقين منذ رينان إن هويتنا القومية تتميز بأننا ندين بالقُدرية المطلقة ،ولا مكان فيها لمفهوم الحرية الفردية أو الذاتية ، وأننا لا نعرف التجريد في الوقت نفسه بل نتعلق بالحسّي والجزئي ، وأننا ندين بالغيبيات ولا نعرف التبصّر العقلي والشك المنهجي وإدراك الواقع .

وواضح أنني لست في هذه الساعة المتأخرة بصدد نفي تلك الخصائص المتوهَّمة ،وأن في تراثنا القديم وفي ممارستنا الثقافية الراهنة على السواء ما يدحضها ، ما أريد أن اشير إليه مع ذلك هو شيء آخر . هو أنني لا أرى في « الهوية » القومية بالإضافة إلى ما سبق ، أنها وحدة مُصَمتة قالبية تنصبّ فيها كل روافد ومقومات « الهوية » في هذا العالم العربي بحيث تستحيل في النهاية إلى مونوليث قائم وراسخ ومسيطر . لست أرى وحدة واحدة مغلقة على نفسها في « الهوية » القومية لشعوبنا . أريد أن أؤكد على فكرة التنوع في داخل « الهوية » القومية بوحدتها العريضة ، وأن هذا التنوّع والاختلاف عنصر إثراء وغنى وليس عنصر تفرقة وتشتيت . طبعاً هناك ملامح بل خصائص عامة متشابهة أو متقاربة سارية في الهوية القومية العربية الشاملة العريضة (أو في الهويات القومية إذا

شتت) وإن كانت تصدر عن منابع متنوعة لها قوامها وتكوينها وتراثها الخاص بكل منها كما تشترك في مقومات وتكوين وتراث واحد ، فلست أتصور وجود انفصالية مصطنعة هنا ، ولكني ـ في سياق المعنى المتجدد الحي للهوية القومية ـ أرى الاختلافات التي تثري وتنعش كما أرى أوجه الوحدة التي تدعم وتوطد .

ومؤدى ذلك في النهاية هو ، بالطبع ، وضع مصطلح « الهوية » نفسه موضع النظر ، من جديد .

وبخاصة أنني ، على المستوى الشخصي ، أنتمي إلى ثقافة فرعية خاصة هي الثقافة القبطية ـ أتردد كثيراً في أن أسميها « هوية » خاصة ـ داخل الهوية القومية المصرية ، التي تنضمّ بدورها لكي تعمّق وتوسع مفهوم « الهوية » القومية العربية ، أو مفهوم « الحاضر » أو « الواقع » الثقافي القومي .

ماذا يستطيع الأدب ، في هذا الضوء ، أن يفعل ؟ أهو ما زال دعامة لهذه « الهوية » القومية ، كما كان بلا شك في تراثنا العربي ذلك العريق العريض الغني المتنوع الروافد ؟ .

في هذا الضوء أريد أن احتفظ بمصطلح « الهوية » من غير أن أحتفظ له بهذا الثبات والأولوية والرسوخ ، الذي يوحي به ، ومن غير أن أعتبره جوهراً وماهية مطلقة ، بل أرى فيه حاضراً قابلاً دائماً للحوار ، وليس شيئاً لا زمنياً أو خارج الزمن .

بالطبع ليست هناك مطابقة بين التراث والواقع الراهن ، وبالطبع تختلف كيفية دور الأدب وربما نوعية هذا الدور في تأكيد « الهوية » القومية بمعناها ذلك الذي أشرت إليه ، وربما في إعادة تشكيلها أو على الأقل تجديد عناصرها .

فإذا كان الشعر ديوان العرب قديماً ، وإذا كان الأدب سجلاً لحياتهم ومجتمعهم ومعارفهم ، فلعل دور الأدب العربي الحديث ، والرواية نوع مستحدث فيه ، في التحليل الأخير ، يتجاوز مجرد « التدوين » ، يتجاوز التسجيل والإعلام والوظيفة النفعية البراجماتية ؛ الاجتماعية ويقترن مع الأدب العربي القديم الذي طالما اعتبرها هامشياً وطالما أهمله النقد « الرسمي » أو السلطوي ، أعني أدب النجوى الحميمة والخمريات والحسّيات والتأمل الفلسفي والنشوة الصوفية ومساءلة المطلق .

وهو ما يفضي بي في النهاية إلى مقاربة مسألة « المطلق » كقيمة كبرى في الأدب العربي الحديث وفي الرواية العربية الحديثة على الأخصّ .

أتصور أن هناك أزمة صحية ، بل لعلها ضرورية ، في مقاربة روايتنا العربية لهذه القضية . المشهور إلى حد الابتذال أن المطلقات المحظور المساس بها أو تناولها ، إلا بيد الحذر والتحوّط والتوجس ، عندنا ، هي : الدين والجنس والسياسة . وهي مطلقات مترابطة في نسق قمعي يأخذ شكل المؤسسة الاجتماعية . . ولكن الروائيين العرب الحقيقيين يتململون بدرجات متفاوتة بإزاء هذه المحظورات ، ويتلمسون الطرق والوسائل لمقاربتها ـ في ظل الواقع السياسي والاجتماعي الذي تنتفي فيه الحرية الفعلية تماماً أو جزئياً ، وبخاصة في ظل ما يسمى بالصحوة الإسلامية الجديدة التي يرتفع مدّها بأقدار متفاوتة في البلاد العربية الآن .

ومن هذه السيطرة المزدوجة للمطلق من ناحية ، وتجسيده في سيطرة المؤسسة الاجتماعية من ناحية أخرى ، نجد تلك الكتل الصمّاء في ثقافتنا وأدبنا كتلاً حجرية تقيّد الوعي ، وتكبّل الحركة ، وتئد الحرية ، وتطلق قوى القهر والوحشية والغضب ، قوى اللاوعي المدمرة . ولكنني أسارع إلى القول إن في تراثنا نفسه وفي وعينا الحيّ إدراكاً لقيمة الحرية والتسامح .

أما أنا فأزعم أن الرواية العربية الحداثية قد أخذت تقارب هذه المطلقات ، وأن الخضوع والإذعان لسطوتها لم يعد بدوره تاماً وغير قابل للانتفاض . وأزعم أن ازدهار الرواية بخاصة لعله يقترن باقتحام هذه المناطق المحظورة ، لا تمرداً وانتفاضاً فقط ، بل على سبيل القبول والإيمان أيضاً ، لا على سبيل الخضوع والإذعان . أي أنني أزعم أن من أُولى إن لم تكن أولى مهام الرواية العربية الحديثة هو هذا بالتحديد : المُساءلة ، ووضع القضايا كلها ، دون استثناء ، في موضع الحرية ، سواء انتهى ذلك المسعى بالنقض والإنكار أو بالاعتناق والانضواء ، وإنما عن مسؤولية واختيار .

على هذا المستوى يمكن أن أدرج القيم الكبرى في ثقافتنا تحت هذه المطلقات الثلاثة ، وأن أرى أن الرواية ليست مطالبة بأن تحمل هذه القيم فقط بل أن تسائلها أيضاً ـ ومن ثم تؤكدها ـ كقيم ، أيا كان وجه مقاربتها لها .

إنني أرى في الرواية العربية اليوم ـ على مجملها ومنذ حقبة البدايات تقريباً ـ ارتباطاً لا شك فيه بقيم الحرية والعدالة والانحياز إلى صغار الناس ،وبغض النظر عما في تناول هذه القيم ،أحياناً كثيرة ،من سذاجة وتفاؤل مسطّح ومباشرة قد تهزم نفسها بنفسها ، إلا أن الارتباط بهذه القيم ـ وبخاصة في بعدها الاجتماعي ـ شديد الحضور في الرواية العربية .

أنا لست داعية ، ولست منظِّرا . أنا مجرد روائي مشغول ربما أكثر مما يجب بالهموم الثقافية ، كما أتمنى أن تتناول الرواية العربية الحديثة ،تناولاً روائياً بالذات ، أيا كان تجسيد هذا التناول ، هذه القيم الكبرى ـ أكثر مما تفعل الآن ـ في بعدها أو في بعدها الميتافيزيقي مثلاً ، دون أن تفقد الصلة ـ بالضرورة ـ ببعدها الاجتماعي .

على أن من القيم الكبرى في ثقافتنا ـ أو (في تراثنا الثقافي) ـ قيمة أحسّها مهدّدة في بلادنا الآن ، وأحسّها مهملة ، ربما إهمالاً تاماً في الأغلب الأعم من رواياتنا ، أقصد قيمة لعلني أسميها « العقل » ، أو العقلانية » . هذه القيمة عرفت أعظم ازدهار لها بالضبط في حقبة ذلك الازدهار الشرس للحضارة العربية الوسيطية عندما كان كل شيء ـ كل شيء بالفعل ـ يوضع موضع النظر ، والحكم ، العقليين ، بدءاً من مسائل مثل قدم العالم وخلق القرآن والعلاقة بالله ، بما في ذلك مسألة الإلحاد نفسها ،حتى المسائل الجنسية والأهواء الحسية المشبوبة بكل أنواعها بما فيها الجنسية المثلية وصولاً إلى مسائل شرعية الحكم والخلافة والولاية .

لست أعرف بالضبط ما هي قيمة العقلانية التي يمكن أن تلهم الرواية العربية الحديثة وتسري فيها سرياناً خفياً ولا انفصام له عن جسد الرواية ،ولا كيف يمكن أن يحدث ذلك . ولكني أحسّ فقداناً لهذه القيمة ، ومقاومة لهذا الفقدان في الوقت نفسه ، في ثقافتنا .

لست أقصد توحد العقل أو استئثاره بالميدان ، لسنا عقلاً فقط ، ولكن الذي يمكن أن يهدي المسعى ويرشده ، هو العقل وحده . ولا أنفي في الفن بخاصة وهذا طبعاً بديهي ـ لا يمكن أن أنفي ـ الدور الذي تقوم به القوى اللا واعية ، ولكن الوعي بهذا الدور ، « الوعي باللا وعي » ، هو الذي يمكن

أن يخلّص أو ينقذ أو يهدي أو يثري . فليس بالعقل وحده نعيش ، ولكن بغير العقل سنظل في ضلال مبين .

لعل من أخصّ خصائص أدبنا « اللغة » . أزعم أن للغة دوراً يختلف قليلاً عما للغة في معظم الآداب الأخرى . للغة في الثقافة العربية ما يكاد يشبه سطوة « المطلق » . للغة تصور في كثير من الأحيان كأنها هي نفسها « المطلق » ، أو هي تجلّ من تجليات « المطلق » . وليست هذه القضية جديدة على أية حال . . إن لها تاريخاً حافلاً في ثقافتنا . للغة عندنا قداسة ، ومهابة ، وقدم جليل ، ولكنها بطبيعتها يجب أن تكون خبرة معاشة ، خبرة إنسانية ، أيضاً ، وليست « إلاهية » فقط ، شيئاً دائم الحداثة على عراقته . اللغة العربية في حسيّ ، وفي معاناتي كروائي وكاتب ، لغة فادحة الغنى ، حسّاسة ومرنة وقابلة للنمو والتطور . ولكن اللغة عندنا ما تزال تقف عقبة . ما زالت للعربية قداسة تمثل عبئاً على التفكير وعلى التعبير . يجب ألا نكون عبيداً للغة ، ولسنا سادتها . وإنما اللغة جزء من الإنسان الذي يعيش بها ، ويعاني بها ، ويفكر بها ، ويحسّ بها . ويتحدث بها . أعتقد أنه من المسائل الأساسية أمام الرواية في البلاد العربية إيجاد حل لمشكلة « اللغة » .

كيف تكون اللغة معاصرة وهي هي في الوقت نفسه ؟ كيف تكون اللغة نسبية وليست مطلقة ؟ كيف تكون حيّة ومرنة وليست محظورة ، أو كتلة مقذوفاً بها من « المطلق » ، علينا أن نتقبلها بلا مُسَاءلة ؟ .

وكيف يمكن أن تتواءم اللغة العربية بالذات ، بنحوها وصرفها وتركيبها السياقي ، مع مقتضيات الكومبيوتر الذي لا مفرّ منه ؟ .

في داخل سياق « الهوية » القومية ، أو « الحاضر » الثقافي القومي ، بتنوعه العريض وتوحّده معاً ، أجد اللغة عندنا متنوعة شديدة التنوع ، ويمكن أن تكون مُوحَّدة أيضاً ، من المغرب إلى الخليج ، ومن مصر إلى الجزائر ، وهكذا . إن العاميات المختلفة ليست ، في الرواية ولا في غيرها ، مروقاً أو انتقاصاً من الهوية ، بل هي مصدر غنى لا يعوض وخاصة في الأدب الشعبي الذي ما زال حيّاً وفعالاً في معظم بلادنا وإن كان التلفزيون والفيديو يهدده

تهديداً خطيراً ، فهو عنصر لا يحتمل فقدانه . هذا إلى أن في وحـدة العربية ، في مجملها وعلى اختلاف ظلالها ، مصدراً للتواصل لا يمكن الاستهانة به . وفي داخل كل عامية من عاميات العربية هناك « لغات » متعددة كلها يمكن بل ويجب أن تكون ملهمة وأن تكون فعالة .

بالطبع علاقة الكاتب والروائي بلغته مسألة جذرية في عمل أي كاتب ، أريد فقط أن أشير إلى أن مدرسة أو اتجاه اللغة الباردة المحايدة الصحو ، على غرار لغة هيمنجواي أولاً ثم لغة بيكيت بعد ذلك ، لا بد أن تنتهي ـ ولعلها قد انتهت بالفعل ـ إلى طريق مسدود . زعمت هذه المدرسة أنها تخرج لكي تسمي الشجرة « شجرة » فقط ، دون مجاز ، دون إضافة ، دون أن يُضفي الكاتب عليها شيئاً من نفسه وبذلك يعيد إلى الأشياء براءتها الأولية ويخلقها من جديد ، في ضوء مطَهَّر بل طاهر أصلاً . ومع ذلك فإن الكاتب لا يمكن أن يتخفى ، خلف قناع « الموضوعية » ، و« البراءة الأولية » . إنه هو الذي يختار مهما كان اختياره محدوداً . وإلا فإن النهاية المنطقية الصارمة لهذا المسعى هو الصمت التام ، والتخلي عن عمل الكتابة .

أما اللغة التراثية أو التاريخية فهي عندنا على الأخص وفي هذه الحقبة بالذات من أكثر الغوايات اجتذاباً للروائيين . واستخدام هذا النوع من اللغة محفوف بالمخاطر المهلكة بطبيعتها . الروائي هنا لا بد أنه قد تمثل هذه اللغة تمثلاً عضوياً وحيوياً ويكاد أن يكون فيزيقياً بحيث تصبح لغته هو ، وليست استعارة أو ترصيعاً أو إطاراً مزركشاً .

في النهاية اسمحوا لي بأن أنهي ، على نغمة شخصية ، بأن أتحدث إليكم قليلاً عن علاقتي أنا باللغة ، روائياً وكاتباً .

قيل إنني أدعو إلى بلاغة جديدة أو بلاغة مضادة . لست أعرف ما إذا كنت داعية أصلاً ، إلى أي شيء .

ليست وشائجي بلغتي تراثية فقط وليست الاستيلادات فيها نابعة فقط من تماسّ حميم بلغات أخرى ، كالانكليزية والفرنسية ولغة أهل البلد بلهجاتها ومستوياتها المختلفة ـ أيضاً ـ في مصر ، بل تكاد تكون وشيجتي بلغتي عضوية

وشبقية . اللغة عندي هي أيضاً جَسَدُ العالم كما أنها جسدي حميمياً وفكرياً أيضاً .

العلاقة بيني ، على الأقل ، وبين اللغة ليست علاقة عشق وتدله . . بل هي علاقة تشابكٍ حياتي ، غِنىً أطمح أن يكون مثرياً من الجانبين . بل سعيي هو أن أُنطِق بهذه اللغة حساسيتي وفكري ، في سياق العصر ، بل في ما آمل أن يكون سياق المستقبل أيضاً . وأن أعطي صوتاً لمن لا صوت لهم ، ولما ليس له صوت ، عن طريق هذه اللغة التي لا تنفصل عن عضوية الحياة ولا عن بناء العمل الفني .

لا أخفي عليكم أن ثمة نزعات تعصف بي نحو نوع من التدمير والنسف للقوالب اللغوية القديمة والجديدة على السواء . . تدفعني حوافز غامضة وغلّابة نحو نوع من التفجير للأبنية التي يتقلص تحتها الفكر والحس ، محاولاً أن أجد بين أنقاض هذه الركامات الجوهر الثمين الحي . أتوق إلى نوع من الانهيار اللغوي الجامح الذي لا يحدّه حاجز ، وأعرف استحالة ذلك ، ولكن ما إن أفتح له ثغرة حتى يندفع ، قد لا أضع يدي مباشرة على منطق . . يحكم هذا الانهيار ويضبطه .

ولكني أحسّ من ذلك بمسؤولية مثقلة وفادحة جنباً إلى جنب مع متعة خارقة .أحس فرضاً والتزاماً إلى جانب الانصياع والاستسلام لموجة مخصبة في هذا الخضم من تمازج اللغة بمادة الحياة ، فليس الأمر مجرد تفتيت وانفلات بقدر ما هو فتح لأبواب موصدة تضرب وراءها سيول عارمة تريد أن تتدفق ، وأريد لها أن تتدفق وفقاً لقانونها الخاص وحريتها الخاصة .

هل هذه شكلانية ؟ .

لا أظن ، بالقطع لا أظن .

اللغة عندي لا انفصال فيها عن جسد العمل الأدبي ولا عن روحه .

عندي في كل أعمالي تقريباً وبخاصة في « رامة والتنين » و « الزمن الآخر » فقرات كاملة تقوم على تسييد جَرْسٍ واحد أو صوت واحد ، أي أن يوجَد حرف بعينه في كل كلمة من كلمات الفقرة التي قد تطول إلى عدة صفحات .

لماذا ؟ هل هذه مجرد لعبة ؟ وإذا لم تكن ، فما ضرورتها ؟ .

أتصور أن هناك ، على مستوى أول ، ضرورة انفعالية وتعبيرية بالفعل . ليست هذه الفقرات أرابيسك خاو ، بل هي كما أرجو تقطّر جانباً من جوانب خبرة الرواية نفسها في كل مرة تقطيراً مركزاً ومكثفاً ، بل وتلخص العمل كله .

وإلى جانب ذلك فقد وجدت أن الحرف ـ الحرف وحده ، مستقلاً عن الكلمة وعن الجملة ـ عند الصوفيين ليس مجرد اللفظ بصوت ما ، ولا هو رسم ما ، لكن له دلالات هم الذين شققوها واخترعوها أو استبصروا بها واستخلصوها . أليس من حقي إذا كان عملي يدفعني إلى هذا أن أوجد للحرف عندي دلالات تتجاوز مجرد الحسّي والعضوي ـ حتى لو كانت تعتمد عليهما ؟ .

هذا إلى أن اللغة عندي هي بنية موسيقية ، ولها نسيج موسيقي سحري . في مغامرتي محاولة إذن للغوص إلى طبقة جيولوجية بدائية في الحس ، بحيث يكون التواصل عبر جرس اللغة ، يكاد يكون تواصلاً مباشراً ، أصلياً ، أولياً ، ذلك أن المسألة ليست مجرد ترجيع صوتي بل هي سعي .. إلى خلق موسيقي يحمل دلالة ، أي أن انصهار الدلالة والبنية أمر حيوي ، ليست الموسيقى شيئاً خارجياً إذن ولا حلية ، بل هي فرض وضرورة بمعنى ما . سعي إلى سدّ الهوّة بين اللغة بما تحمل من دلالات محددة وبين الصوت بما يحمل من إيحاء ودلالة فطرية في الوقت نفسه .

اللغة عندي ، إذن ، ليست لَمْسية وحسية فقط بل أيضاً هي موسيقى الكون المتناغم فيه الداخل والخارج . وقد اقتضى هذا مني ـ اقتضاء الحب ـ بحثاً لجوجاً ولاعجاً وراء مورفولوجية اللغة في العربية وارتياد الإمكانات اللا محدودة في تقصّيها واكتشاف إمكاناتها ومناحيها . ولكن البحث لم يكن بداهة بحثاً شكلياً أو قاموسياً ولا مجرد لعب ممتع باللغة وفي اللغة ، بل هو مندمج بلا انفصال عن هذا الوجود الذي نعانية على مستوياته الفيزيقية والاجتماعية والكونية جميعاً ، هو بحث عن أسرار التواصل المهدَّد دائماً ، وفضّ لأسرار « الذات » ـ أو على الأرجح . . . . « الذات ـ الآخر » في وقتٍ معاً ، ووصلٌ للانقطاع المستمر دائماً بين « الذات » و« الآخر » ، سواء كان « الآخر »

ثقافياً من ناحية ، أو من ناحية أخرى كان ، مطلقاً ، غيبياً ، خالداً ، أو كان الآخر ـ وهو دائماً بمعنى من المعاني هو « الأنا » نفسه ـ أرضياً ، وعينياً ، وعَرَضياً ، أي إنسانياً في النهاية .

* * *

الجلسة الثالثة

الرواية بوصفها طريقة في التعبير

رئيس الجلسة : جان جاك بروشييه
المحاضران : هاني الراهب
فيليب سولرز

المعقّبون : هيكتور بيانشيوتي
فريديريك تريستان
إميل حبيبي
الياس خوري
ريجين ديفورج
ميشيل شايّو

شارك في النقاش :
طاهر بكري
أسامة خليل
أمل صفتاح
بسام طحّان
الطاهر وطّار

جان جاك بروشييه

أشكركم على مشاركتكم ، كما أشكر كافة الأصدقاء المتواجدين من حولي على هذه المنصّة . سوف نتحدث عن الرواية بوصفها طريقة في التعبير عن أدب يتغيّر ، عن أدب يتحرّك . وبعد أن يتحدث كل من السيدين هاني الراهب وفيليب سولرز ، سوف أحاول أن أقيم ، على أفضل نحو ممكن من السرعة والحيوية ، حواراً بين من هم في القاعة ومن هم على المنصّة ، بل وحتى بين من هم في القاعة إن شاؤوا . لديكم الميكروفونات التي ستتنقل فيما بينكم من أجل مداخلاتكم . كل ما سأطلبه منكم هو أن تتفضلوا بالتعريف في بداية الكلام عن أنفسكم لكي يعرف كل منا من الذي يتكلم . .

أعطي الكلمة للسيد هاني الراهب ليحدثنا عن الرواية كما يراها وكما توجد في البلدان العربية .

هاني الراهب

اسمحوا لي(*) أن أبدأ بشعور رومانتيكي . لقد كنا نحن البشر ، وفي عصر نسميه الآن بدائياً أو متوحشاً ، نقيم علاقات حميمة مع الشمس والقمر والريح والوحوش والأشجار . كان هؤلاء أصدقاءنا اليوميين . وكنا أيضاً نقيم علاقات حميمة مع بعضنا بعضاً .

لكن أنكيدو دخل المدينة ، وبدأ منذ ذلك اليوم رحلته مع عصر الحضارة : من الوحدانية إلى العبادة والرؤية الجمالية ، إلى النِدّية ، فالانكفاء ، فالغربة ، فالافتراق ، فالقسوة . كيف سيرى الروائي نفسه في زمانه ومكانه إزاء هذه القطيعة ، وكيف سيرى زمانه ومكانه فيه هو؟

ننطلق من أننا نعيش الآن عصر الانهيارات : انهيارات الكون والإيمان ، والأيديولوجيا والتواصل ، وربما الحلم أيضاً ، وأننا ننطلق ضد هذا الوضع بدافع من غريزة عضوية باتت تخشى من انهيار إنسانيتها أيضاً . إنني أريد أن

(*) فضّل هاني الراهب أن يقرأ نصّ المداخلة التي أعدّها مسبقاً كما هي دون اختصار أو تغيير . وهي المداخلة التي نثبتها هنا كاملة كما ألقاها وهي تحمل عنوان : « مقدمة وسبعة أفكار عن الرواية العربية » .

أمشي في شوارع المدينة وأنا أحس بالأمن بين البشر ، بالأمن بين عقارب الساعة ،وأيضاً داخل ملابسي .

بسبب هذا أجد نفسي منساقاً إلى الجلوس في مقهى ، أو منزل ، أو باص ، لأشرع في كتابة رواية ، أو أفكر في كتابتها . وغالباً ما تكون نقطة مضيئة في ذلك الفضاء الشاسع الذي نسميه العالم ، هي المنطلق الانتشاري لشيء نسميه أفق الحلم الكلي للإنسان . غير أن العبارة تأتي بعد ذلك بزمن طويل ، ومن مكان يندهش المرء إذ يتعرف عليه . إنه ذلك الشارع ، تلك القرية ، أؤلئك التلاميذ في الباحة ـ المكان الباشلاري الذي يعرف كيف يستعيد أطفاله بلا عناء . الرواية إذن هي كتاب الوطن .

لقد أخبرنا آرنولد كيتل أن ظهور الرواية في أوربا اقترن اقتراناً حتمياً بظهور البورجوازية الأوربية ، وأن الحياة الجديدة التي أعقبت الاقطاعية كانت من الغنى والاتساع بحيث أفرزت ملحمتها الخاصة بها ، تماماً كما حدث في عصر البطولة القديم . سوى أن هذه الملحمة كانت نثرية ـ بحسب تعبير هنري فيلدنغ ـ ولذلك سميت رواية . إن النموذج الأعظم لهذه الملحمة في تقديرنا ، هو بلزاك ، الذي سيكون في هذه الورقة بؤرة مرجعية للرؤية والتقييم .

في هذا الجزء من الجغرافيا الذي يسمى العالم العربي لا توجد بورجوازية من ذلك النوع . ثمة أغنياء ـ ثمة أغنياء حقاً ـ لكنه غنى مدين بأسبابه إلى مصادفات الطبيعة . ربما كان بوسع كثير من العرب أن يتنبأ أثناء الحرب العالمية الثانية بأن البورجوازية العربية قادمة . لقد خاضت هذه معارك الاستقلال عن الاستعمار الأوربي ووضعت أسس قاعدة اقتصادية صناعية زراعية . لكن كل هذه البداية توقفت ، ثم تلاشت ، إذ هبّت رياح الطبقة الوسطى الوليدة واستطاعت أن تطيح بكل شيء تقريباً .

لقد أطاحت أولاً بالطبقة القديمة ، ثم بالبنية الاقتصادية التقليدية المستحدثة من قبل تلك الطبقة ، ثم بالنهوض التقدّمي نفسه الذي أعقب الحرب العالمية الثانية . وقد حملت لغتها الخاصة بها ورؤاها السديمية الظافرة . وفي أوج ظفرها ، ابتكرت تعبيرها الجوهري عن نفسها فيما نعرفه الآن بالشعر

الجديد ، أو الشعر الحر ، أو الشعر الحديث . وقدمت ايضاً نجيب محفوظ ذا الأفق البلزاكي .

كان هذا في الخمسينات والستينات من القرن العشرين . ليس من شأننا هنا الالتفات إلى ما بات واضحاً لكل ذهن من أزمة الشعر الجديد وانحباسه وزخرفته وعدم قدرته ، رغم إعلان الشاعر أدونيس ، على تسمية نفسه . صفوة القول إن هذا الشعر قد صعد بصعود الطبقة المتوسطة ، وهبط بهبوطها ، وتشرنق بشرنقتها .

كذلك الرواية ، كان نجيب محفوظ وجيله ذروة التعبير الثقافي المبدع عن الذروة التي كانتها تلك الطبقة كتعبير تاريخي ثوى إبداعه في أنه كان ينطق باسم أمة كاملة تتطلع إلى تحديث ذاتها وتاريخها . وعندما انحدرت الطبقة ، انحدر حتى نجيب محفوظ نفسه ، وظل أوله أعظم من آخره ، وأعظم أيضاً ممن جاؤوا بعده . والمشكلة لا تكمن ـ خاصة بالنسبة للجيل الثاني من روائيي الطبقة المتوسطة ـ في أنهم أقلّ مراساً بالتعبير الأدبي ، أو أقل إبداعاً في ميداني جمالياته وفنونه ، فهذا أمر عكسه صحيح ، ويمكن أن نرى تجلياته في كثرة عدد حواريي فلوبير وفي روايات جبرا ابراهيم جبرا وغالب هلسا وإدوار الخراط وصنع الله ابراهيم وجمال الغيطاني وحيدر حيدر وهاني الراهب ـ على سبيل المثال المستمد من القراءات المتاحة .

ليست المشكلة في إبداعات التعبير الأدبي ـ وإنما في الرؤيا . عندما حملت الطبقة المتوسطة همّ الأمة والجماهير غطت بهذا الزخم التاريخي على آفاتها الذاتية المتمثلة في الضبابية ، والمحدودية ، والتشرذم ، وقصر النفس ، وعشق الموت . وها هي ذي الآن ، فيما تقف عاجزة أمام تاريخها الذي بدأته بالفاعلية ، تحطّم رؤاها الخاصة وتحيل تكوينات وجودها إلى هياكل .

رغم هذا الانهيار الجديد ، يستمر التعبير الروائي . بل ولعلّ الانهيار نفسه حافز لاستمرار هذا التعبير ، وإن يكن ذا مردودية نختلف في شأن تقييمها . ذلك لأن الرؤيا التي تشظّت ما تزال قادرة هنا وهناك على إعادة إنتاج الخلايا الحيّة ، وهي تفعل ذلك تحت سطوة الاحتياج المرير الكنهي إلى الكينونة .

تكشف عن هذا الاحتياج عبارة دارجة في إعلاميات العالم العربي . في مصر نقرأ ونسمع الكثير عن « الإنسان المصري » وفي تونس عن « الإنسان التونسي » وفي اليمن عن « الإنسان اليمني » وفي عمان عن « الإنسان العماني » وهكذا دواليك . ليس فقط أنها عبارة غريبة ، توحي بمعاني سلالية داروينية ، بل وتجهر أيضاً بأزمة الكينونة نفسها التي تعانيها أنظمة حكم الطبقة المتوسطة . لقد أخذ التشظّي العربي شكل اثنتين وعشرين دولة يتعذر على المرء أن يجد بينها دولة تستطيع الوقوف على قدميها بأي معنى إنساني وتقدمي . وإن وطناً تبحث أجزاؤه عن الهويات الخاصة بكل منها ، المتميزة عما سواها ، سيظل بالتأكيد مفتقراً إلى أية هوية ، وخاصة الهوية الثقافية المتكاملة التي تعبر عنه في هذا الزمان وتحمله إلى الزمان الآتي .

ثمة إذن تفاعل الغائي ـ وفي أفضل الحالات ، جدلي ـ بين الرواية وواقعها الراهن . إن الرواية ـ وهي جزء من الأدب ـ باعتبارها فاعلية تكوين الهوية الثقافية وإدامتها وتطويرها والتعبير عنها ، محبطة ذاتياً بانكسارات الرؤيا بين اقليمية الطبقة المتوسطة المضادة للتاريخ ، والأفق المفتوح الذي تتطلع إليه الناس وتحتمه ضرورات التاريخ ، والذي هو الهوية القومية .

ربما ألف الناس في العالم الأول النفور من لغة المشاعر القومية . فمنذ ماركس اعتادت الطلائع المثقفة على اعتبار القومية ذروة الاستبداد الطبقي وأتون الصراعات المأساوية على السيطرة والاستعمار . غير أننا في هذا العالم العربي الذي ننتمي إليه لم نستطع حتى الآن أن ننجز شيئاً ذا قيمة بأي معنى ، وخاصة المعنى الثقافي ، إلا يوم كان الخطاب القومي سيد الخطابات . ويوماً بعد يوم ، يتضح للمثقف كما للإنسان العادي أن تلك الهوية التي استلهمها رواد النهضة العربية في القرن التاسع عشر ما زالت حتى الآن لازمة كأداة فعل تاريخي تقدمي في الوطن العربي ، أن الهوية الثقافية أحد المكونات الجوهرية ، وليس الهامشية ، لهذه الأداة .

إن إعادة صياغة الهوية الثقافية ، بهذا المعنى ، قيمة كبرى . إن الأدب عامة والرواية بصفة خاصة ، محاوَلة لإنتاج القيم الكبرى التي تلتقي عندها

الحضارات فتتفاعل دون أن تتلاغى . وربما كان بوسع الرواية أكثر من غيرها أن تتجه نحو تعبير جديد عن الإنسان عبر وصولها إلى أفق حلمه الكلي ومحاولة تعريفه . وعندها تكون إشكالية القيم الكبرى في طريقها إلى الحل ، في هذا العالم المتزايد عالمية وشمولية وتحابكاً .

في بلادنا ، ليست القيم الكبرى ، التي يمكن أن تشكل هوية ثقافية ، مرصودة في طلسم وراء سبعة بحور ، على نحو ما كانه كتاب النيل بالنسبة لسيف بن ذي يزن . إنها ، وبتعبير الجاحظ ملقاة على قارعة الطريق . ليس ثمة عناء كبير في رؤيتها ، لمن يشاء الرؤية . المهم هو استعمال عينين تلتقطانها وتعبران عنها ـ تلتقطانها هي بالذات وليس بدائلها ، وتعبران عنها هي بالذات وليس عن تشظياتها ، وان هذا ممكن إذا صفت الرؤية واكتملت الرؤيا . وبتعبير آخر ، إن هذا ممكن إذا استطعنا أن نرى حاجات الناس اليومية والطبيعية ، وأن نعتبرها قضايانا الأولى ومصدر الجمال والفن في تعبيرنا ، لأنها مصدر التعبير الإنساني .

سنزعم الآن أن لهذه الرؤية والرؤيا كلمة تعبر عنها بإيجاز ، هي : الحداثة . إنها كلمة ابتذلت قبل أن تستوعب جيداً ، لكنها ما تزال الكلمة المتاحة الأفضل . إنها قبل كل شيء قطيعة مع الاحداثيات الراهنة والنموذج المخلد تفضي إلى تغيير متجاوز للمواقع وزوايا البصر والبصيرة ، ومن ثم لأشكال التعبير وتقنياته . إنها تشتق مرجعيتها ، كفعل تاريخي ، من ذاتها ومن وعيها الجدلي بالتراث والانهيارات ، وتحاول إعادة صياغة العالم عبر إدراكه من جديد . إن قطيعتها مع الراهن والمتداول موقف واع ، ومنطلق للمستقبل مفعم بالحلم ، وليس شطباً للتاريخ يمليه حس سوداوي بالاغتراب والخسران واليأس . إن رفضها للقيم التقليدية والتاريخ الرسمي نابع من رؤيتها للمعاني الكبرى والحقائق الكبرى التي قذفها صاغة القيم التقليدية وكتبة التاريخ الرسمي خارج بلاغات لغتهم الطوطمية .

الحدثة إذن رؤيا . هي بديل للكلس ولانهيارات الكلس . هي ليست مجرد أشكال جديدة ، بل هي بنية جديدة تتطلبها وتفرضها حركة تتقدم نحو

إنشاء هوية عربية جديدة . إنها فاعلية هذا الإنشاء وحمولته . إنها تطالب مع ماركس باستعادة الإنسان للطبيعة بعد لجمها وامتلاك خفاياها ، وباستعادة المنجزات الحضارية العظيمة بعد تحريرها من الكلس وسلطة الدولة .

هنا ينبغي أن نميِّز فوراً بين الحداثة والمعاصرة . لا شك في أن بيننا كثيرين ممن يعرفون كيف استخدم مارسيل بروست تيار الوعي ، وكيف يستخدمونه هم أنفسهم . ويعرفون كذلك استنباط التعددية ، والنص المفتوح اللا متشكل ، وتشيؤ الإنسان في العصر الامبريالي ، وغير ذلك من أنماط التعبير الحداثية الغربية . وأكثر من هؤلاء أناس يعرفون ويستعملون السمعيات والبصريات ، والروك أندرول . والبلو جينز ، والتلفزيون ، والكوكاكولا ، والهاتف ، والحاسوب . بل إن بعضنا قد قام فعلاً بغزو الكون في سفينة فضاء أمريكية وأخرى سوفييتية . وعموماً فإن لدى مترفينا ما لدى مترفي العالم الحديث في مضامير المعاصرة . لكنهم لم يستطيعوا ـ رغم أن الفن وليد الترف ـ أن يستنبتوا فناً من أي نوع ، ولا أن يبقوا على حياة الفنون الوليدة . لقد تركت المسألة برمتها للذين يصرخون لأجل الخبز والأمن والوطن . وأن على هؤلاء أن يصرخوا وأن يكون صوتهم في الوقت نفسه عذباً شجيّاً .

إن التشبّه شيء آخر تماماً غير الإبداع والتكوين . وحقيقة الأمر ، إننا نشكو من وفرة المعاصرة وندرة الحداثة . وإن إعادة إنتاج وتثبيت القيم الكبرى مرهون بإنتاج الحداثة لا بتعميم المعاصرة . وكتابة الرواية تعني إنتاج الحداثة بهذا المعنى ، باكتناه المحلي وإطلاقه في العالمي .

لكن إنتاج الرواية العربية للحداثة يواجه ثلاث سلطات نقيضية ضاغطة ، هي سلطة النموذج ، وسلطة الدولة المعاصرة ، وسلطة المثاقفة . وقد بات معروفاً الآن أن أية طريقة في التعبير تنتجها الرواية ، تصطدم بواحدة أو أكثر من هذه السلطات ، أو بها كلها . والمحصلة العامة هي نوع من الحصار الإلغائي أو القمعي يفضي إلى موقف مضاد رفضي ، وهذا الموقف ـ بالنسبة لمعظم الروائيين ـ يرى في تكسير محيط الدائرة للخروج منها الأمل الوحيد في البقاء على قيد الحياة . إلا أنه بقاء مقترن بانفلاش الرؤية والرؤيا .

كثيرة هي الدعوات إلى الانقطاع المعرفي الباتّ عن النموذج ،باعتباره كلساً ينهار على العقل الحديث ليخنقه . وبحسب هذه الآراء ، فإن صياغة الهوية الثقافية ، أو انتهاج ما يمكن تسميته بالحداثة التكوينية ، إنما ينطلق بالدرجة الأولى من الانفصام عن الماضي . إن مصارد التراث المعرفية ترفض بطبيعتها كل تقدم ،وتتكدس تكدساً خانقاً على العقل الحديث ، فتغدو دوائر متواشجة من القمع . وبهذا المعنى فإن كمال أبو ديب يدعو إلى « رحلة اختراق وانتهاك لا تني ، ومشروع كشف وريادة لا يهدأ ـ » ويرفض أن يحيل التعبير الحداثي حتى « إلى كتب ابن خلدون الأربعة » .

لقد علمنا يونغ بصفة خاصة أن مثل هذه الدعوات أقرب إلى البلاغة منها إلى التعبير السليم عن خطة عمل ثقافية . إن جزءاً من عجز الثقافة العربية المعاصرة عن إنجاز حداثتها يكمن في انقطاع المثقف عن ثقافته ، إما جهلاً أو تجهيلاً أو رفضاً أو اغتراباً . صحيح أنه ليس للرواية العربية نموذج محلي موروث يتشرنق حول تلابيبها التعبيرية ، لكننا لا نستطيع أن نعتبر إشكالية النموذج منتهية بالنسبة لها . إن عشتار وغلغامش ،وبعل ،وعمر ،وعلي ، وامرؤ القيس ، والمتنبي ، وابن رشد ،وابن خلدون ـ هؤلاء كلهم ، وغيرهم كثير ، يدخلون في البيئة الأساسية للعقل العربي دخولاً ليس بالضاغط ولا الاختناقي ، ويستمرون في العقل الواعي كرموز ثقافية كبرى لا غنى لما أسميناه الحداثة التكوينية عن تشربها والاقتداء بها . بل ولعل ابن خلدون ما يزال أكثر حداثة ومعاصرة من أي حداثي ومعاصر . إن الدعوة إلى الانبتات عن الجذور وإلى « الانشراخ المعرفي والروحي والشعوري » تخلق أزمتها بنفسها ولنفسها ـ دون أن يكون لهذه الأزمة ما للأزمات المعاناتية من إبداع وخلق . بل وإن التعبير اللغوي نفسه عن هذه الدعوة ليدل بوضوح على مصيرها . إذ من منا يريد الانشراخ حقاً في هذا العصر الانهياري المتشظي ، المتشذر ، اللاهث وراء لملمة إنسانيته ؟ .

إن التقدم فعل جدلي . ليس انقطاعاً أو انصرافاً عن الماضي ،بل محاورة ومناهضة له . إن سلطة النموذج التي ندعو إلى موقف ضدي منها هي تلك التي تنتج من الجذور السامة ، لا الجذور المعافاة ،لشجرة المصادر المعرفية . بالتالي ،

فإن الرواية ، وهي تبحث في تاريخ الوجدان العربي عن مصادر للقيم الكبرى تعانقها وتعبر عنها ، مدعوة للاختيار المبضعي بين هذين النوعين من الجذور .

هنا تنبثق سلطة النموذج . في المقام الأول ،ليس هذا الاختيار متاحاً للرؤيا الحداثية . والرواية بوصفها محاولة للتعبير عن هوية ثقافية مؤسسة على القيم الكبرى ، لا تمتلك النموذج ، ولا تمتلك حرية التعامل معه . إن دعوة خالدة سعيد إلى أن يمتلك الإنسان موروثه ، بدل أن يمتلكه هذا الموروث ،دعوة خطيرة الأهمية . إننا مرة أخرى أمام السؤال العظيم للسيد المسيح : هل خلق الإنسان لأجل السبت ـ أم السبت لأجل الإنسان ؟ الجواب هو ،مع الأسف ، أن الإنسان (وعقله الواعي والباطن ،وتجربته وشعوره) مخلوق لأجل السبت ، لأجل النموذج . ونحن مع كمال أبو ديب على طول الخط عندما يتذمر من « اللغة المكدسة المحشوة بالسلطة . . . يثقلها تاريخ الأيديولوجيات التي سيطرت على تاريخ الثقافة . » . فمن هذا المنظور وعلى مستوى التعبير التكويني ،يغدو النموذج حملاً كالجبال وطوطماً ديدبانياً يشيع الجمود والتخلف ،وتغدو لغته لغة الإحالات الثقافية الكاذبة التي تقول أشياء كاذبة .

إن اختيار النموذج وبلورته سياقان تاريخيان أشرفت عليهما سلطة مستمرة ، وليسا مجرّد سلطة راهنة . وهما يتكونان دائماً على حساب النسج الحية في الثقافة القومية . إن آلية هذا الاختيار والبلورة ميسورة التناول ،ويمكن لنا ببساطة أن نرجعها إلى مجهود السلطة السياسية والطبقية في مطلقها لتثبيت كيانها وترسيخه عبر تثبيت النموذج كمطلق وترسيخه . والنموذج هو المطلق الطوطمي الذي يدور حول السلطة ويظل يدور ، وليس التاريخ الذي ينفتح على آفاق حضارية جديدة تكون بالضرورة بعيدة عن طوطميّة السلطة . في التاريخ عموماً تتم إزاحة التاريخي ، بقوة السلطة السياسية والطبقية ، وتجذير النموذج . وهكذا يغدو كل نموذج ثقافي ، بهذا المعنى نموذجاً سلطوياً ،وتغدو الجذور التي تستنبتها السلطة جذوراً سامة ،ومن ثم يتم قمع وإلغاء كل ما هو مختلف عن النموذج .

كل ثقافة تشكو من طواطمها . لكن النموذج الطوطمي العربي يسبّب آلاماً ،وليس مجرد شكاوى . فالطوطم إنما يعني انتفاء الاختلاف ، إلغاء الرأي

الآخر . إن حرق العلماء والكتب ليس أسوأ ما يمكن أن نستعيده من ذكريات . حتى ابن خلدون ـ الذي شاء حسن حظه أن يكتب في عصر ضعف نسبي للسلطة السياسية ، تمّ تشويهه وتحريفه في العصر الحديث ، امتثالاً لمطلقية الطوطم .

ولعل أخطر ما في الأمر هو تلك الأطر المعرفية التي تصنعها اللغة من مطلقات النموذج . بادىء ذي بدء ، ليست اللغة نفسها قابلة للنقاش . إنها لغة طوطم السلطة . بل هي بحدّ ذاتها طوطم . إن انتفاضات المطلق فيها ، والأبدي ،والمثالي ،ما زالت تخفق في عقلنا المذعور منها . وما زالت أنماطها الذهنية العليا تجعل من السيارة ناقة ،والبارودة سيفاً ، والقصيدة خيمة ،والحاسوب إجازة عقلية . إنها لغة غير قابلة للنقاش .

يخبرنا عبد القاهر الجرجاني ، وغيره أيضاً ، كيف أن حالة العقل والتعبير قد صارت أسوأ مما وصل إليه كلاسيكيو القرن الثامن عشر الأوربيون . لقد رأى هؤلاء أن شعراء اليونان وروما . الذين جاؤوا أولاً في الزمن فظفروا بجميع المعاني العظيمة ولم يتركوا لمن جاء بعدهم شيئاً يلتقط سوى التنويع والتشذيب ، هؤلاء كان لهم نموذجهم الخالد أيضاً لكنهم استطاعوا مع ذلك السماح لأنفسهم بشيء من الحرية وربما السخرية أحياناً . لكننا ،وقد ألبسنا النموذج سلطة جعلته خارج قدرنا البشري ، لم يبق لنا مجال للحركة إلا مع الشكل . نحن لا نستطيع أن نبتكر المعاني ، فهي موجودة باستقلال تام عنا ،وموجودة كطواطم لغوية لا فسحة لديها للرأي الآخر . إن جهد التعبير هو إذن في الانصراف إلى تجديد الشكل . أو ليس حقاً لنا أن نعلن أن سلطة النموذج العربي قد ابتكرت الشكلانية قبل ألف عام من ظهورها في أوربا ؟ .

ليس هذا كل شيء . إن لغة النموذج ، التي تحدد لك كل شيء ، من طريقة شرب الماء إلى طريقة الإحساس بالكون ، قد استولدت تابواتها المعروفة . فعبر عملية قمع مستمرة (القتل والحرق وإفناء الكتب) صار الخوض في مسائل الجنس والدين والسياسة مرادفاً للخوض في مستنقع الموت . وفي العصر الراهن تمّ إلقاء القبض على التراث الذي نجا بنفسه من سلطة النموذج ، فغُيِّب في سجون المتاحف .

لقد كان مأمولاً ،وخاصة منذ بدأت النهضة العربية في القرن الماضي ، أن تتم استعادة الإنسان والتاريخ ،أحدهما إلى الآخر . وحقاً فقد وصل هذا الأمل ذروته أواسط القرن العشرين ، عندما تراءى أن سلطة النموذج لن تصمد أمام ضربات الرؤيا التكوينية الجديدة .

لكن السلطة هي السلطة ، في كل زمان ومكان . ونحن هنا نشير إلى نسق لغوي للحكم ، سواء منه ما صنعته الطبقة المتوسطة ـ وهو السائد حالياً ـ أو ما صنعته الجماعات العرقية . هذا النسق كان سريعاً سرعة قياسية في الإطاحة بجميع أنساق الحداثة وإحلال المعاصرة بدلاً منها . وقد نشأت عن هذا النشاط فترينات ثقافية تثبت الاستهلاكية والمتعيّة ،وتعمم ـ وهذا هو الأخطر ـ نموذج ثقافة بديلة مبتذلة .

إنك لتحسّ بالاحترام رغم كل شيء ، أو على الأقل بالرهبة ، وأنت تسمع الطوطم القديم ، لكن هذا لا يتسنّى لك وأنت تسمع لغة الطواطم المعاصرة . لقد انتهى هارون الرشيد .كتعبير ، هي لغة واحدة . كدلالة ، ثمة فرق كبير . إن لغة الطوطم المعاصر لم تكتسب بعد تلك الهالة المعدنية التي ترد عنها السخرية أو الاحتقار أو الغضب . ومع ذلك فهي مصرّة على انتحال مطلق خاص بها وتعويمه باللغة والعصا على سطح العقول المندهشة المذعرة . إنها لغة غير قابلة للخطأ ، وبالتالي غير قابلة للنقاش وللرأي الآخر . وهي تمتلك شحنة هائلة من غازات الأمل والتقدم ـ سرعان ما تتجسّد في العبارة الطنّانة الفصيحة البليغة . إنها تتكلم عن موجودات وكينونات لا توجد ولا تكون إلا داخلها ، وتلحّ عليك في ذلك حتى لتجعلك تحسب الهزيمة نصراً ،والتردّي صعوداً ،والجوع فضيلة ، والاستيهام أملاً ، والصورة أمثولة ، والتبعية استقلالاً ، والشتيمة نضالاً ،والذلّ مجداً ، والانصياع حرية ، والكلمة جسداً ، واللغة حياة . إنها لغة ساطعة ،وثوقية ، تستعمل لونين فحسب : الأسود والأبيض ، تحتقر الواقع وتلغيه بِمُثُلِهَا البلاغية ، ثم تعيد توهيمه ليلائم ادعاءاتها .

خارج هذه اللغة الأفيونية ، في الزوايا التي يجب على الرواية أن تقصدها قبل غيرها ،وبعيداً عن طوطمة اللغة المعاصرة ،نلتقي بالتبعية الاقتصادية

والسياسية ، بالهدر والتبديد ، بأنساق جديدة للفقر والاستغلال والمجاعة ، بانهيارات متتابعة لخطط الدولة ، بإحلال الدولة كبديل للمجتمع - وأيضاً بإحلال ثقافة إعلامية كبديل لثقافة الحداثة .

إن للثقافة الإعلامية البديلة وظيفة بيّنة وخطيرة . إنها تجسّد تماماً وضع سلطة الطبقة المتوسطة التي صادرت لغة الحداثة وأحالتها إلى رواسم وجواهز وشعارات . إنها ليست الثقافة السائدة ، ثقافة النموذج . وبالتالي فهي تنفس عن نفسها صفة الجمود واللاتاريخية . وهي لا تستطيع أن تكون الثقافة المضادة ، ثقافة الرد الحداثي على الاستلاب والتكلس ، وتمنع غيرها من أن يكون كذلك . وإن أساليب هذا المنع تجعل من السلطة المعاصرة استمراراً للسلطة القديمة التي انتقت النموذج وأبّدته كنسق ثقافي وحيد .

إن سلطة الثقافة البديلة تستمد هوّة إضافية من سلطة ثقافية رديفة ينشئها ناشزو الطبقة المتوسطة الذين اغتربوا عنها دون أن يخرجوا منها . إن هؤلاء ليسوا ظاهرة أعجوبية ، إذ لم يعرف عن الطبقة المتوسطة أنها انسجمت يوماً أو تآلفت شرائحها . إن معظم الذين قادوا تجربة التعبير الروائي بعد نجيب محفوظ معارضون للسلطة المعاصرة ، لكنهم يلتقون معها في المحصلات والنتائج . لقد كان جل ما أنتجوه انقلاباً لفظوياً يشبه انقلاب السلطة السياسية اللفظوي في تشرنقه وآليته ، وفراراً بالتجربة الفنية إلى ميدان التجريب المفقود لذاته ، كما هو الحال بالنسبة للحكم وتجريب القطاع العام في الميدان السياسي الاقتصادي . وكما يقول محمد برادة ، فقد تخلّت الثقافة الحديثة عن « نسغ الحداثة الأولى المسكونة بالنقد والرفض وتجديد اللغة والأشكال . لتتجه على نحو متزايد ، وفي مجالها الجماهيري ، إلى هوس التغيير من أجل التغيير . » . إنها بعبارة أخرى لم تستطع أن تكون جدلية للقطيعة تخلف توترات عميقة مبدعة في التعبير الروائي ، وإنما « تحولت إلى دينامية للخلط ومراكمة الأفكار والمذاهب والمناهج التي أفرزتها الثقافة الغربية » فتطابقت بذلك مع لغة السلطة المعاصرة التي غطت فقط على التخلف الحقيقي ، وعلى خديعة التنمية ، بتلال من البلاغيات الميكانيكية للحداثة ومن كلماتها السرية السحرية .

إن عبارات مثل « تداخل الأزمنة » أو « اللحظات المقطعة » أو « تزامن الأحداث » أو « الخطوط المتكسرة التي لا تتقابل ولا تتلاقى » أو « تباين اللغات في النص » تفضي إلى حالة تتويه للقارىء ، أو أنها توحي له بجديد من نوع ما ، وفي النهاية يكتشف أنه ما زال حيث هو ، سوى أن استيهاماً ما قد انقشع . والنتيجة هي استبدال الواقع ، وأحياناً إلغاؤه ، ببدائل فنية ، بدلاً من تقديمه عبر المعادل الروائي . إن قيمة هذه الانجازات الفنية الباهرة لا تكتمل إلا إذا تمكن خطابها من تنوير الوعي أو المشاركة في إنشاء وعي جديد ، أو في إنشاء تغيّر مطلوب في الذات والعالم . وبالإضافة إلى ذلك فإن تلك الإنجازات غالباً ما تبدو مقصودة بذاتها ولذاتها ، أو مقصودة لتفادي المباشرة في التعبير عن الواقع على الطريقة البلزاكية . إن على الرواية أن تخرج من هذه الميكانيكية وتكون شيئاً يسميه أدونيس « منشوراً سرياً » متخلصاً مما يسميه عبد الله العروي « الشكلانية التلفيقية » .

بوسعنا أن نلمس كيف يلتقي هنا النسق الطغموي السياسي والنسق الانخذالي الثقافي في تكوين سلطة تمارس سيطرة إحباطية إفشالية على التعبير الروائي الحداثي . إن الأزمة أساساً أزمة مضمونية : جيل حديث ضد جيل معاصر قديم . وقد عبرت الأزمة عن نفسها فنّياً بمثلما عبّرت عن نفسها سياسياً : اعتقال المضمون وإطلاق الشكل . إن جيل الطبقة المتوسطة الذي أخفق على جميع الصعد الحياتية ، أخفق أيضاً على الصعيد الفني . ومثلما استعاضت أنظمة الحكم التي شكلتها الطبقة الجديدة عن التحضر والانبعاث بأشكال ساطعة بالغة الاتقان ، مضمونها قمع المضمون ، استعاض مثقفو هذه الطبقة عن الحداثة بشكلانية بالغة الاتقان ، مضمونها الاستغناء عن كل مضمون . إنها تدعو إلى : تعددية المعاني في النص وفي البيان السياسي ، انعدام الشكل في النص والمجتمع ، فتح النص والانفتاح الساداتي ، انعدام أية بنية للمجتمع والاقتصاد والتربية وأيضاً للإنتاج الأدبي ، تعددية الأجناس الأدبية في النص الواحد وتعددية الهياكل السلطوية في الدولة الواحدة . والشكلانية الجديدة تمارس ضد معارضيها إلغاء مماثلاً للإلغاء الذي تمارسه السلطة السياسية ضد معارضيها . إن قراءة ماركسية لنص روائي (قد لا تكون بالضرورة هي

القراءة المثلى) ، أو الحديث عن أطروحات فكرية في النص ، وأحياناً مجرد الإشارة إلى كلمة مضمون ،تثير بين الشكلانيين الجدد ردود فعل مماثلة تماماً لردود فعل السلطة على الممارسات نفسها في الميدان السياسي أو الاجتماعي أو الاقتصادي .

غير أننا يجب أن لا نحمّل المسؤولية كاملة لمثقفي مرحلة الانهيارات هذه . بمعنى آخر ، إذا كان عصر بأكمله ينهار في العوالم الأرضية الثلاثة ، فلن يكون بوسع هؤلاء المثقفين العزّل إيقاف الإنهيار . إن مسؤوليتهم لا تنبثق عن النوايا ، بل عن انفلاش الرؤيا . إن الأمر المأساوي حقاً هو أن انهيار الحداثة في العالم الأول ، منذ بداية النصف الثاني للقرن العشرين ، قد وصل أيضاً إلى العالم الثالث ،الذي لا يستطيع حتى الآن أن ينجو من سلطة المثاقفة حتى ولو كانت سلبية أو مدمّرة .

في هذا الجزء العربي من العالم ، أعتقد أننا سعداء بالمثاقفة . لكننا لسنا سعداء تماماً . فمن ناحية ،ولأن ضغط السلطتين المحليتين يمنعنا من حمل همومنا المشروعة والتعبير عنها ، نضطر ـ لأن الروائي لا بد وأن يحمل همّاً ـ إلى حمل هموم أوربا ،وبصورة خاصة هموم فرنسا : من العبث إلى اللامعقول ، إلى الوجودية ، إلى التشيؤ ، إلى البنيوية . غير أننا في الوقت نفسه ننسى أو نجهل أن بوسع الذين يشكون من فائض الحرية أن يحملوا هموماً كتلك ، لأن بنيتهم الثقافية والتراثية الشديدة التماسك تسمح بمثل هذه الافرازات ،لكننا ونحن نشكو من غياب الحرية ، ومن تداعيات البنى ، لا نستطيع ذلك .

من ناحية أخرى ، يمكن أن نلاحظ بوضوح الانعدام الكلي للتكافؤ في عملية المثاقفة . حقيقة الأمر هي أن المثاقفة عملية استنساخ يتم للنموذج الغربي فيها أن يمارس سلطة شبه مطلقة على العقل العربي ، فمن نجا برؤياه نجا ـ وهذا هو النادر ـ ومن وقع على إحدى زوايا الرؤية الأوربية مكث هناك ـ وهذا هو الغالب .

ليس غريباً إذن أن يكون مآل المثاقفة اغتراباً عن الذات والبيئة الوطنيتين ، وخاصة في فن كالرواية لا جذور محلية له . وليس غريباً أن يكون هذا المآل تقمصاً للهموم وللأشكال التعبيرية الأوربية . وأن هذا التقمص ليأخذ

أمداء شبه مأساوية إذ ينعدم التركيز والتوكيد على ما هو مشترك وعالمي في التجربة المتنوعة للإنسان ،ويكتفي جيل كامل بالصياح مع بطل سارتر : « الجحيم هو الآخرون » ، حينها كان الفرد عندنا في أمسّ الحاجة الإنسانية إلى الآخرين . وإن هذا التقمص ليأخذ أمداء شبه مأساوية إذ يخفق في أن يعين الاجهاضات المتتابعة التي وقعت في الحركة الحداثية الأوربية منذ الحرب العالمية الأولى حتى الآن ، والتي يمكن إحالتها إلى سببين :

إنها أولاً ، لم تتمكن من إنشاء ثقافة بديلة للثقافة السائدة التي قامت ضدها ،والتي حملتها طبقة أنزلت بالبشرية حربين عالميتين ، وإنما تقوقعت ضمن عالم باطني يتعمد الانسحاب من الواقع باسم تقديس الفردية ،واحتقرت كل ما هو جماعي وسياسي ومباشر ،وتركت الاشكاليات الإنسانية الأساسية للكتاب التقليديين الذين اكتفوا بوصفها وملامتها .

وهي ثانياً ، سرعان ما طوّقت بالجهد العقائدي السلطوي للطبقات الرأسمالية الحاكمة التي رأت فيها ، وبحق ،ناقوساً يقرع بخطورة ، فتصدت لاخماد جذوتها التحريرية الأصيلة ،ونجحت في ذلك .

وبالتالي فقد فشل رواد الرواية الحديثة في وضع مفاهيم جديدة للرواية باعتبارها استيعاباً للإنسان في الحياة والتاريخ تحلّ محلّ ما هدموه من مفاهيم . كانت حركة رافضة ، وقد توقفت عند عبارة أوسكار وايلد أن الحياة تقلد الفن ورأت فيها الحقيقة كلها فغفلت عن أن الفن بدوره تعبير عن الحياة .

بعبارة أخرى ، حدث الانقسام بين متتبعي الشكل ومتتبعي المضمون رغم المحاولات المبذولة للوصول إلى وحدة عضوية بينهما . وربما كان هذا الانقسام نتيجة لكون ردة الفعل الثقافية في العالم الرأسمالي على مذهب متصلب الشرايين كالواقعية الاشتراكية متسمة بكل مظاهر العصاب التي اتصفت بهول ردة الفعل السياسية إزاء الشيوعية (مكارثي ، وسياسة حافة الحرب التي اتبعها دالس مثلاً) . وبدلاً من أن يطوّر أو يبدع المثقفون الغربيون مفهوماً متكاملاً ، أو رؤيا ،كلية آملة ، للإنسان في الحياة والتاريخ أعادوه إلى الثنائيات الضدية المطلقة (الخير والشر بشكل خاص) ، فنسفوا بذلك الأساس الهيغلي العظيم

لثقافة الحداثة ، أو قدّموه في صورة شيء مثل الطاولة أو الجدار ، وصنعوا حوله رواية جديدة . وما دام الإنسان شيئاً فإن تجاربه بلا شك ليست شيئاً . إنه منفصل عن وسطه الحي .

إن ما يخرج من أوربا باسم الحداثة يصل إلينا كشكل ويبقى عندنا في إطار المعاصرة . إن بوسع الناقد الأوربي مثلاً ، أن يبحث في النص عما شاء من تراكيب ، وأن يعمل فيه ما شاء تحليلاً وتفكيكاً ، فهذا النص ينتمي إلى عالم متواشج وثقافة متماسكة ، إلى شيفرات ثقافية عريقة معترف بها ، مما يمكن أن يحتكم إليه الناقد في العملية التقييمية ،لكن استنساخ الممارسة الإبداعية ، ومن ثم النقدية ، في منطقة ثقافية كالعالم العربي تشكو من التفكك والانحلال والتشرذم ، قد أفضى إلى إلغاء ثلاثة من أربعة محاور نراها ذات أهمية جوهرية في التعبير الروائي . لقد ألغى الأطروحات ، والمؤلف ، والقارىء ، واستبقى النص كبنية لغوية . إن معظم الروائيين المعاصرين ، وهم يتعاطون الحداثة على هذا النحو الأوربي ينقطعون عن رؤية الواقع والتفاعل معه ،ويحتفون بذلك كقيمة حداثية أو حضارية . إنهم يتركون التجربة ، بالمنظور البلزاكي ، ويسعون وراء حرفنة تقنية توصلهم إلى التعددية في الصوت ومستوى الدلالة ، ولكن إلى انقطاع التواصل .

إن تغيير اللغة والأشكال وممارسة التفكيك والقطيعة لن يتمكنا من إنجاز ثورة حداثية دونما رؤية تتعامل مع الواقع في زمن محدد ومكان محدد ومن منظور محدد .

بكلمة أخرى ، إننا ننشد تعبيراً « حداثياً » يعي ذاته وتاريخه ويلتزم بهذا الوعي فلا يتعلب داخل عالم ذاتي مسردب . لقد قيل إنه يندر ألا توجد أخطاء في أية رواية لبلزاك . لكن بلزاك يظل في تقديرنا هو الأعظم لأنه لم يخطىء عندما جعل همّه الإنسان . إننا نرى في الرواية طموحاً متعيناً لأن تستخدم لغتها وتنجز دورها الثقافي عبر التفاعل الضدي مع السلطات الكابحة الثلاث ؛وإن المحاور الأربعة التي أشير إليها قبل قليل : النص ، الأطروحات ، المؤلف ، القارىء ،قد تكون المداميك الأمثل في الموقف الراهن للانطلاق برواية فاعلة في تكوين الهوية الثقافية الجديدة . وسيكون أول ما بوسع الرواية أن تنجزه هو

تثبيت الشكل عبر تثبيت الرؤية . إن المضمون الجديد هو الذي يجب أن يفرض الشكل الجديد وليس التجريب الحداثي .

المهم أساساً وانطلاقاً هو تلك الاحداثيات التي نرى منها الأركان التي نقف فيها . وسيكون بوسع الرواية أيضاً أن تنجز رؤية بات حضورها في التعبير الروائي لا غنى عنه ولا مناصاً . إنها شيء يمكن أن نسمّيه مؤقتاً : الرواية الجماعية . إن أوربا الحداثة هي أوربا الفردية ، أوربا الفرد والفردانية . والرواية التي تعلمناها من باريس وموسكو ولندن هي رواية أفراد بالدرجة الأولى . هذه الفردانية في تصورنا أوصلت الإنسان الذي يعتنقها إلى أزمته الحضارية الراهنة : الاغتراب ، التشيؤ ، قصور اللغة ، وغيرها مما لا يشكل في الحقيقة محوراً لبحثنا . إن رواية الأفراد في منطقتنا الثقافية العربية ذات شأن مختلف . لقد تعلمناها فتعلمنا معها معانايات وإشكاليات ساهمت بما تمتلكه من سلطة ثقافية في إحباط نهوضنا الحداثي الذي عبر عنه نجيب محفوظ وجيله . إن جزءاً من تفاعلنا الضدي إذن مع سلطة المثاقفة الضاغطة يأتي من البحث عن رواية ذات تعبير مختلف . وإن رواية الأفراد عندنا تعزّز بوعي أو بغير وعي سلطة النموذج بما هي سلطة المطلق الفردي في أشكاله الميتافيزيقية والسياسية والاجتماعية . إن التجارب الراهنة للتاريخ والعيش في هذه المنطقة تجارب جماعية . ثمة شعب يقتلع من أرضه . وثمة شعب يمزّق ويحرق . وثمة شعب ينكر عليه اسمه وهويته . ثمة غياب مأساوي لحقوق الإنسان . ثمة جماهير تعدّ بعشرات الملايين تعيش بلا ضمانة ولا أمن ، ولا يسمح لها بأن تنجز شكل مجتمعها الحديث . إن الوضع ما زال مثلما وصفه هيغل يوم كتب إن تاريخ الشرق لم يعرف في الشعب الواحد سوى شخص حر واحد ، هو الملك المفرد . من الطبيعي إذن القول إن الفرد لا يستطيع أن يكون فرداً ، لأن الجماعة التي ينتسب إليها لم تستطع أن تكون مجتمعاً . وبهذا المعنى نقول أيضاً أنه قد آن للروائي ـ وللمثقف عموماً ـ أن يبحث لنفسه عن مكان ما بين الجماهير . بالاتصال وليس بالانفصال ، سيجد فرديته ، وذاتيته ، وعلاقاته ، وانتماءه ، وطعم حياته ، وضحكته ، وتاريخه ، وفاعليته في هذا التاريخ .

جان جاك بروشييه

أشكرك . لقد كانت مداخلتك مثيرة للاهتمام إلى حد كبير . والآن أعطي الكلمة لفيليب سولرز .

فيليب سولرز

أعتقد أننا إذا شئنا الحديث عن الرواية ، سنكون مجبرين على التكلم عن فنٍّ ما . إن هناك كتاباً جميلاً لميلان كونديرا ، صدر العام الفائت في فرنسا ، يحمل بالتحديد عنوان : « فن الرواية » . وحين يقرأ المرء هذه الدراسة يدرك إلى أي درجة حدث لشخص عاش تجربة « التجميع القسري » في مجتمع من المجتمعات أن وصل ، بالتدريج ، إلى درجة الإلحاح دون هوادة على واقع أن الفن إنما هو المسألة الأساسية منذ اللحظة التي يجري فيها الحديث عن الأدب . ولهذا نجد أن واقع إغراق المسألة ـ مسألة فنية الرواية ـ في الآفاق التي كانت ولا تزال دائماً وأبداً ، اجتماعية وسياسية واقتصادية ، يتواكب مع مشيئة مختلف الأيديولوجيات الكليانية مهما كانت متنوعة ، ويجد منها قبولاً تبعاً للتاريخ الخاص لكل منها .

قد تبدو المسألة معقدة ، ومع ذلك من السهل جداً أن نلح على واقع أن الرواية فن ، وأن هذا الأمر هو العارض الأول الذي سنواجهه في أي نقاش يدور حول الرواية . الرواية فن ، مثلها في هذا مثل الرسم والموسيقى والهندسة والنحت . ومع هذا فإن الصعوبة تواجهنا حين يبدأ الحديث عن الأدب ، أي عن الطريقة الكامنة في حسن استخدام الكلمات من أجل الوصول إلى إبداع أصيل ، دائم الفرادة . هنا نجد من يقول إن هذا غير مشروع ، ويقال الأمر نفسه أحياناً عن الرسم أو عن الموسيقى ، حيث ثمة من يطلب ، وعلى الدوام ، صنع فن يستجيب لإرادة الجماعة ، أو الإرادة الاجتماعية ، إرادة الجماهير . وبالنتيجة تكون لدينا هنا قارة كبرى ـ ليست فقط ماركسية ، وليست فقط ثورية ، بل كذلك تكنوقراطية وتقنية تريد ـ بشكل مطلق ـ للفن أن يكون منتجاً ، أن يكون فيضاً عن المجتمع . وهو ما أراه قلباً لمعنى الفن ، سوف يواصل فرض نفسه على الدوام ، قلباً لمعنى الفن شاملاً .

أعتقد أن الشعار الذي يحمله الروائي ، الكاتب ، هو كلمات جويس المثلثة الرائعة في نهاية « لوحة الفنان » : الصمت ، المنفى ، الدهاء . ولكن لماذا الصمت والمنفى والدهاء ؟ . لأنه ـ بعد كل شيء ـ لم يعد ثمة للمجتمع ، منذ قرنين من الزمن على الأقل ، سبب يرغمه على القبول بأي إبداع كان . وبوسعي أن أعطيكم أمثله لا تعد ولا تحصى ، من القرنين التاسع عشر والعشرين ، في الرسم وفي الأدب كما في الرواية ، عن علاقات قوى شديدة العنف بين الفردية الخلاقة وبين ظرفها الاجتماعي أو القومي أو العالمي . والبرهنة في هذا الصدد ستكون بالطبع واضحة ، لا نزاع فيها ، ودقيقة للغاية . وبالتالي ، أعتقد أنه يتعيّن علينا أن نزيل ، منذ البداية ، سوء التفاهم هذا ؛ إننا نتحدث عن تطور فن عرف هنا وهنالك تجارب متباينة ، وكل هذه التجارب على أي حال مثيرة مهما كانت اللغة ، ومهما كان النظام السياسي الذي حدث أحياناً لأحد ما أن يبتعد عنه . لنأخذ مثلاً على هذا إذا شئتم ، لنتحدث عن روسيا السوفياتية ، وعن ذلك التشرد الاستثنائي الذي قام على شكل منفى ، على شكل خدعة وصمت فعال ، وأعني تشرّد فلاديمير نابوكوف الذي هو واحد من أكبر أدباء القرن العشرين . لقد رحل نابوكوف عن سان بطرسبرغ ووصل إلى برلين ، ثم حطّ بعد ذلك في فرنسا ، ثم في نيويورك . وقد بدّل لغته ، وتوصّل إلى الكتابة بلغة غير لغته ، وهو أمر إعجازي من قبل كاتب . ولنتذكر أن سِفْراً كبيراً مثل « لوليتا » ، الذي سرعان ما صار كتاباً فضائحياً ، رُفِضَ أولاً من قبل كافة الناشرين الأمريكيين ، ثم نشر في فرنسا بالإنكليزية ، وها هو يعتبر اليوم من بين أكبر روايات القرن العشرين . وأنا أيضاً يمكنني ـ طالما لفظت اسمه ـ أن أبرهن كيف أن جويس الذي أحدث خرقاً في إيرلندا ، اضطر للمجيء إلى باريس حيث عاش ، ثم انتهى به الأمر إلى تريست ، ووضع كتاباً سيكون مصيره أن يمنع في الولايات المتحدة ، وكذلك بالطبع في إيرلندا وإنكلترا . كتاباً يعتبر بدوره من بين أكبر آثار القرن العشرين الأدبية . وأنا أعتقد أن بإمكاننا أن نورد أمثلة لا تنتهي تحفل بالأوضاع المأساوية ، وإن كانت مأساويتها تتفاوت حسب الحالات . إنني أعتقد كما قال لي هيكتور بيانشيوتي منذ لحظة أن من حظّنا أن نعيش في فرنسا ، حيث لا يشكل المنفى بالنسبة إلى

الفرنسي ، بعد ، مسألة رئيسية . بل وإن بإمكاننا هنا أن نستقبل ـ وثمة في هذا المجال تقليد فرنسي عريق ـ منفيين آتين من كل الأصقاع ، غالباً ما ينشر الواحد منهم بلغته الأصلية في باريس . إن باريس تستأهل في هذه الحقبة بالذات دراسة خاصة تتمحور حولها بوصفها عاصمة لنوع من الجمالية الكوزمولوليتية ، أكثر مما هو حال نيويورك في هذا المجال دون ريب . إذن ، أقول إن الأسئلة التي علينا أن ندنو منها هي : ما هي الإنجازات الكبرى في القرن العشرين ، في اللغة الصينية ، في الروسية ، في الإنكليزية ، في الفرنسية ، وفي العربية (لم لا ؟) ؟ ما هي الإنجازات الروائية الكبرى بوصف الرواية فنّاً . ليس في إمكاننا أن نغشّ في الفن . . أليس كذلك ؟ . أتساءل : كم هناك من إبداعات أنجزت في بلدان أخرى ؟ . ما من أحد بإمكانه أن يزعم إغلاق حدوده والانغلاق على أي طائفة من الطوائف . نحن نعلم جيداً أن ثمة تاريخاً للفن من المستحيل الاستغناء عنه . هذا التاريخ اسمه ، في القرن العشرين مثلاً ، بيكاسو . . ولا يستأهل الأمر أن نعود إلى الوراء لنفرض واقعية تشكيلية ، أو أن نجعل من بيكاسو أقلّ عنفاً . . لأن الأمر ظاهر على هذا النحو . مهما كانت هويّة الأنظمة ، هناك موضوعية معينة ،وهناك تاريخ للأشكال أكثر أهمية بكثير من تاريخ المجتمعات وتاريخ الأنظمة السياسية . وهذا ، على أي حال ، ما قاله بطريقة أراها شديدة التأثير ،جوزيف برودسكي الذي فاز بجائزة نوبل في العام المنصرم ، خلال خطابه في ستوكهولم : في العمق ، من المؤكد أن علاقات اللامبالاة ، أو اللااهتمام التي يقيمها الأدب أو الفن مع المجتمع ، يمكن بكل بساطة تفسيرها انطلاقاً من واقع أن للفن أو للرواية أو للرسم أو لأي شيء شئتم ، علاقة باللامتناهي ، بينما نجد أن الأنظمة السياسية والمجتمعات تعبر ، أو تنمسخ ، أو تتهاوى . وأنا أعتقد أن هذا هو ـ في نهاية الأمر ـ جوهر المسألة . وهو ليس جوهراً مثالياً بل مادياً ، لأن تاريخ الإنجازات الشكلية ربما كان أكثر ما في المادة البشرية حيوية .

جان جاك بروشييه

أود أن أطلب من إميل حبيبي ، وهو في الوقت نفسه روائي وصحفي ، أي أنه يعيش حقاً على أرضية الواقع اليومي والمباشر ، كما يعيش في أرضية

الواقع الروائي ، أود أن أطلب منه أن يحدثنا عن الصيغ التي يرى من خلالها مشكلة فن الرواية ، موضوعاً أو غير موضوع ، بالتعارض مع التاريخ المباشر ، مع المعاصرة ولنقل مع الأحداث .

إميل حبيبي

لقد أردت أن أناقش زميلي هاني الراهب . ولكن قبل ذلك أود أن أنبّه زملاءنا الفرنسيين والأوروبيين إلى نقطة ضعف لدينا ، ولكنها أمر عضوي في حياتنا وفي تراثنا ، وهي أننا نعاني من قمع تاريخي أوربي . ولذلك كل ما قيل عن دور فرنسا ودور باريس صحيح تاريخياً وربما أستطيع أن أزيد عليه . ولكن مطلوب من الذين أعطاهم التاريخ إمكانية للتطور أكثر منا ، أن يأخذوا هذه النقطة في الحساب حين تقوم المواجهة الثقافية . نقطة الضعف هذه غير مقتصرة على الثقافة العربية ، ربما هي موجودة بشكل أشد عنفاً في الثقافات الأفريقية . وأنا شخصياً أعاني من هذه القضية معاناة يومية . ولقد وصل الأمر بوزير ثقافة إسرائيلي (هو ليس على قيد الحياة الآن) أن قال : لو كان الشعب الفلسطيني موجوداً لترك وراءه أدباً . هو فيما بعد اعتذر عن هذا الجهل ولكنه هو حفزني التحفز المباشر للتفرغ لفترة طويلة حتى أعطيه أدباً . وأعتقد أنني أعطيته . في هذه النقطة أود أن أنهي رأيي بأنه صحيح نحن في الشرق متأخرون في هذه المضامير ، وعلينا أن نعرف ذلك ومن واجبنا أن نكون مخلصين في معالجة هذا الضعف وأن لا ننغلق على أنفسنا في مواجهة مكتسبات الحضارة وفي عصرنا : الحضارة الأوربية . لكن ، في المقابل ، إذا سمح لي أن أستعمل هذا التعبير الذي ربما يكون غير صحيح ، لكن من واجب أصحاب هذه الحضارة الأوربية أن يعترفوا بدور أنظمتهم المعوق الأساسي للتطور الطبيعي في الشرق . أنا موافق كل الموافقة على التنبيه الأساسي القائل إن الأدب والرواية والإنتاج الأدبي فن ؛ وجزء أساسي من هذا الفن هو الأسلوب . وهذا ينقصنا ، ينقص العديد من المنتجين ؛ العديد من المنتجين عندنا لا يزالون يتعاملون مع هذا الفن كما كان بعض أجدادنا يتعامل مع الموسيقى : لا يعرفون قراءة النوطة وينشئون القطع الموسيقية . ربما كان هذا ممكناً في الماضي ، ولكن هذا غير ممكن الآن . أنا أيضاً موافق على القول إنه يجب الحذر من التعامل مع القضايا الاجتماعية والسياسية كما يجري التعامل مع الخطاب السياسي أو

المقال السياسي . مما لا شك فيه أن في البلاد الاشتراكية ، وخصوصاً في الاتحاد السوفياتي ، ظهرت مواقف أساءت إلى الحرية الفردية الأدبية . أنا شيوعي ، ولكن ولا في يوم من الأيام منعتني هذه المواقف من أن أستعمل حريتي الشخصية . أنا غير موافق على ما أسمع من اتهامات ، أو ما فهمت مما أسمع من اتهامات في كلام هاني الراهب تقول إن المؤسسات أو الفكر الماركسي كان معوقاً أيضاً . أنا لم يعوقني ولم أشعر في يوم من الأيام أنه يحدّ من حريتي الشخصية . القضية الثانية والأخيرة : نحن نُجابه بنظرة اعتبرها نظرة استشراقية أوربية تقول إن الشرقيين لا يحسنون سوى الكلام . مع الأسف شعرت أن هذا التفكير الخاطىء تغلغل أيضاً ووصل إلى هذه المنصة بالقول إننا لم ننجز سوى الخطاب القومي . لا أود أن أطيل الكلام . ولكن ما هو مسيء للشرقيين ليس أنهم لا يحسنون الكلام ، بل أنهم ممنوعون عن الكلام . وبالطبع الأنظمة الداخلية تقوم بهذا ومن وراء المستشرقين الأوربيين هو الذي يقوم بهذا . نحن نتمنى أن تُخلق الأوضاع التي تعيد حق الكلام للشعوب العربية . منذ وقت طويل ، ولأكثر من مائة عام ، نحن نعيش في عصر الصمت ، المفروض علينا فرضاً . لذلك ، واجب الأدباء هو واجب كبير جداً . ومن غير الممكن أن يُقبل أن يكون القمع مبرراً للصمت . بالعكس ، هو يجب أن يكون حافزاً على الكلام .

جان جاك بروشييه

أود أن أعرف ما إذا كان ثمة أحد في القاعة يرغب في طرح أسئلة أو في التدخّل حول مشكلة الرواية . . أو في التعليق على الملاحظات التي أوردها إميل حبيبي حول هذا التخلف الذي لا أراني مصدقاً كل التصديق وجوده ، طالما أنني أرى الروايات تترجم ، وهي ذات قيمة كبرى . إذن ، حول هذه المسائل ، وحول قضايا الانتقال إلى النثر ، النثر الروائي الذي هو ظاهرة لعبت دورها في كل الآداب ، ولا تزال تلعب فيما يبدو لي هذا الدور في الأدب العربي . . هل ثمة من يريد أن يتدخل من بين الموجودين في القاعة ؟ . أرجو أن يكون التدخل وجيزاً حتى يتمكن أكبر عدد ممكن من التعبير عن رأيه . . .

متدخّل من القاعة

أود أن أورد مجرد تعليق بسيط على ما قاله فيليب سولرز . أنا موافق معه على مجمل ما قاله ، لكني متحفّظ حول نقطة أساسية . لقد أدهشني منك أن تقول إنه حين يكون ثمة إبداع فني ذو قيمة يمكن التعرف عليه بصورة مباشرة وأنه مهما كان البلد ، ومهما كانت اللغة اللذان ينتمي إليهما هذا العمل الإبداعي ، سيتم التعرف عليه والاعتراف به على نحو مباشر لأن الفنّ يفرض نفسه كالبديهة . . . في هذا المجال نعم . إن المثال الذي قدمته لنا في الرسم واضح وبديهي ، قد يمكن مناقشته ، لكن النزاع حوله أقل . مقابل هذا ، بالنسبة للأدب ، من البديهي أن هذا الأخير يمرّ عبر لغة خاصة . لست أفهم تماماً كيف ـ واعذرني على هذا التعبير ـ تجد في نفسك الجرأة على قول مثل هذا الكلام وأنت تعرف ، أنت الفرنسي ـ وأنا فرنسي مثلك ـ أنه قليل عدد الفرنسيين والأوربيين بل والأمريكيين الذين بإمكانهم أن يقرأوا لغة لا تنتمي إلى لغات التواصل الكبرى ، بل وحتى هذه اللغات الأخيرة ، إن لم تكن لغتهم . بل وسأذهب بعيداً وأسأل : كم هو عدد الأوربيين القادرين على أن يقرأوا ، مباشرة ، بالفرنسية كتابات تتموضع في الإطار الفرنسي البحت أو في إطار أوربي ـ مركزي ، أو أمريكي ـ مركزي ؟ . كم عدد هؤلاء الأوربيين ؟ إنني لأود أن ألتقي بهم وأتعرّف عليهم . . .

جان جاك بروشييه

الحقيقة أن المسألة المطروحة ليست هذه المسألة . لكني أعتقد أن ندوة مثل هذه تقام تحديداً لكي يتمكن الناس فيها من التلاقي ، ولكي تخفّ الحواجز بين الناس ، إن لم تتهاو كلياً . . ومن هنا ضرورة وأهمية أن نلتقي هنا اليوم . أود الآن أن أطلب من هكتور بيانشيوتي ، الذي يعيش في قلب ثقافتين طالما أنه في الأصل والمبتدأ أمريكي لاتيني ، لكنه بات الآن ذا ثقافة فرنسية معتبرة . . . سأطلب إليه أن يحدثنا عن رأيه في مشكلة الرواية هذه .

هكتور بيانشيوتي

أحب أولاً أن ألفت نظر السيد االذي تكلم منذ لحظة ، إلى ملاحظة تضيف إلى تفكيره . بمعنى أنه إذا اعترفنا بأن الفن ، كالبديهة ، يمكنه أن يفرض نفسه على عشرة أشخاص ، وأنه رغم الترجمة وصعوبات تمرير الثقافة عبر الحدود ، يمكن التعرف عليه والاعتراف به . . ويكون بذلك شيء ما قد عبر ، لأن قراءة الأدب مترجماً إنما هو فعل إيمان . وفي بعض الأحيان تكون المعرفة المسبقة بأن هذا الأدب مترجم ، سبباً يجعل لهذه النصوص أهمية فريدة . . ويرى ، كما عبر الشفافية وبطريقة تشبه السحر ، ما كان غير موجود في الأصل ، ربما .

بالنسبة إلى الرواية ، أود أن أقول بكل بساطة إنها الصنف الأدبي الأكثر استيعاباً واستقبالاً ، وهي الأكثر تهجيناً طالما أنها تستوعب كل شيء . وأداة الرواية هي اللغة . وهذه اللغة يمكن لها أن تكون اللغة المحكيّة . هنا قد يقوم البعض بالخلط بينها وبين الصحافة ، لكنها ليست كذلك . إن الروائي ، في الوقت الذي قد يعتقد فيه هو نفسه بأنه إنما يغوص في أعماق ذاته لكي يخرج هواجسه ويصفها راوياً ، إنما يكون منكباً في أفضل الحالات على رواية ذاكرة الآخرين . الكاتب ليس غرفة الصدى دائماً . لكن الروائي ، الروائي الحقيقي في اعتقادي ، يكون دائماً غرفة صدى . هو يروي ذاكرة الآخرين ، لأن ثمة دائماً لدى كل إنسان ـ عند مستوى معين من الحساسية ـ إن استطعنا أن نغوص إلى عمق معين لدى كل الناس ، سنرى بأن هناك المخاوف نفسها ، والرغبات نفسها ، والآلام نفسها ، والسعادة نفسها ، ونفس الفراديس التي نعلم أنها الفراديس المفقودة .

ذات يوم تحدثت إلى كاتب عربي قال لي إنه أتى من قرية صغيرة وأن لغته هي العربية بالطبع . لكنه كان يكتب بالفرنسية ليحكي أبناء حضارته هذه ، ليحكي عن تلك الحضارة الصغيرة داخل الحضارة العربية ، ليروي الأخبار للعالم . . لكي ينظر العالم باحترام إلى حضارته . لأنه لو كتب بالعربية فإن نفس الناس الذين ينتمون إلى هذه اللغة لن يقرأوا . لهذا يمكنني أن أفهم مشكلات

بعض البلدان . وأنا نفسي أتيت من بلد هربت منه بسبب الدكتاتورية ، لكني لست لاجئاً سياسياً منفيّاً . غادرت الأرجنتين أيام بيرون حيث كان لا يزال في وسع الناس أن يهربوا .

إنني أفهم جيداً أن يحاول البعض ربما استخدام الرواية كأداة لتمرير الرسائل . فإذا كان للكاتب موهبة الكتابة فلم لا يمرّر ـ عبر تمرير الرسائل ـ الفنّ أيضاً ؟ . لم لا يمرّر مذاقاً خاصاً للغة وللفكر . حسناً ، أعتقد أن بإمكان الرواية أن تكون أداة . لكن أوربا السنوات الأخيرة ، وفرنسا خاصة ، هي المسؤولة عن انتشار فهم معين للرواية . بل أقول إن أحد كبار المذنبين في حكاية أن على الرواية أن تكون للجماهير ، وأن تحمل أيديولوجية من الأيديولوجيات ، إنما هو سارتر الذي قال في بعض أجمل صفحاته ـ من وجهة نظر كتابية ـ أكبر عدد ممكن من الحماقات ، وكان ذلك في مقدمته لكتابه « ما هو الأدب ؟ » ، حين قال إنه يحق تماماً للشعر ألا يحمل أي معنى ، أو أي رسالة ، وأن يكون كما قال هاهن : « الشعر يكون حيث تبدأ الموسيقى ، وحيث تموت الكلمات » . مقابل هذا رأى سارتر أن على النثر أن يكون نفعيّاً ، وأن تقتصر وظيفته على نقل الأفكار والرسائل . . إلخ . في اعتقادي أن هذا النص كان شديد الخطورة . . وما تزال ثمة حتى اليوم سجالات فارغة وخاوية تواصل الانطلاق منه .

الياس خوري

لقد أثيرت بالطبع هنا قضايا كثيرة . . لا أريد أن أتدخل في معظمها . فأنا هنا لا أمثّل الرواية العربية ، ولا الأدب العربي . لذلك سأحاول أن أتكلم عن الرواية كما أفهمها أنا ، وكما أكتبها ، من أجل الوصول إلى تعبير فني . إننا نتساءل لماذا نكتب أو كيف نكتب . . طبعاً ، يمكن هنا أن تطرح ألوف الأجوبة ، لكني أعتقد أن الجواب الذي قدمه ابن منظور حين أخبرنا كيف بدأ أبو نواس بالكتابة ، ربما كان معبّراً جداً . إذ يروي لنا ابن منظور أن أبا نواس ذهب إلى خلف الأحمر يستأذنه في كتابة الشعر . فطلب منه خلف الأحمر أن يحفظ ألف قصيدة . ذهب أبو نواس وحفظ الألف قصيدة ورجع إلى أستاذه وقال : لقد حفظتها ، هل تأذنني بكتابة الشعر ؟ فأجابه : لا ، عليك الآن أن

تنساها . فقال أبو نواس : هذا أصعب من أن أحفظها . ثم ذهب أبو نواس وغاب فترة وعاد إلى أستاذه وقال : لقد نسيتها . عندها قال له : الآن تستطيع أن تكتب الشعر .

إذن ، نحن نكتب لأننا ننسى ، ننسى الكتابة التي قبلنا ، ونتعارك معها ونغيّرها انطلاقاً من المعاش الذي نحياه الآن ؛ نضيف إليها لأننا نعيش تجربة مختلفة . وإذا كنا نريد أن نعبر عن هذه التجربة المختلفة علينا أن نستنبط لهذه التجربة لغة مختلفة وطريقة تعبير مختلفة ، وبالتالي علينا أن ننسى ما كتبه أجدادنا بانتظار أن ينسى أولادنا ما نكتبه الآن . مسألة النسيان هذه ترتبط في ذهني بالتصور العربي الكلاسيكي لما هو الشعر . أجمل الشعر أكذبه كما يقوله ابن طباطبا . الكذب كما استخدمه العرب كان يعني التخييل ، والتخييل حين تستخدم له عبارة الكذب فهذا يعني وضعه في إطار التضاد أو في إطار الموازاة مع الواقع . إذن نحن لا نكتب الواقع لأن الواقع لا يحتاج إلينا كي نكتبه ؛ الواقع يكتب نفسه بأشكاله الواقعية . نحن نكتب ما هو متخيّل ، فنلجأ إلى التخييل وإلى الكذب من أجل أن نعبّر عما هو داخلنا أي عن تجربتنا الشخصية . وتجربتنا الشخصية لا يمكن أن تكون تجربة إلا إذا كانت تجربة الآخرين . إذن نحن ننسى لغة الأجداد كي نتعلم لغة الآخرين الذين نعيش في وسطهم ولكي نحوّلها إلى متخيّل ؛ بهذا المعنى ، الكتابة الروائية هي استجماع المتخيّل ووضعه ضمن سياق يوحي بالحقيقة . ولكن نحن لسنا الذين نكتب الحقيقة ، لأن الحقيقة تستطيع أن تكتب نفسها . ثانياً من الصعب أن أقتنع بأن هناك كتابة مهما كانت يمكن أن تكون حقيقية لأن كل كتابة للواقع تخضع لشروط الصراعات الاجتماعية والقوى المختلفة التي تتجاذب أطراف الواقع . بهذا المعنى تجربتنا الأساسية هي تجربة الصراع مع اللغة ، تجربة كيف ندخل المحكي ، كيف نُدخل طريقتنا في الكلام الآن إلى لغة تعيش منذ أكثر من ألف سنة ، وتتغيّر ببطء ، لغة مقدسة مرتبطة بمجموعة من العَناصر أهمّها أنها مرتبطة بذكرياتنا الوهمية عن حضارتنا التي اندثرت ، بأحلامنا الوهمية عن بعث الماضي . ما يعنيني أنا في الكتابة ليس أن أبعث الماضي ، فالماضي مضى وبعثه كان دائماً حلماً واهياً أو طريقة أو وسيلة بدائية للتعبير عن الحاضر . ما يعنيني أنا هو أن

أتعارك مع لغة هذا الماضي كي أستنبت لغة جديدة مرتبطة بالمحكي ، ناتجة عن المحكي ؛ أي كي أغيّر هذه اللغة التي تثقل علينا كثيراً . في النهاية أن ننسى ، وأن نجرّب وأن نتخيّل ، وأن نتعارك مع اللغة ، أمور لا يمكن أن تتم إلا إذا كانت الكتابة رحلة . فالكتابة الروائية والكتابة القصصية منذ « ألف ليلة وليلة » كما تعلمون هي رحلة في الخارج وفي الداخل ، هي رحلة إلى الآخرين وإلى الذات في الآن نفسه .

طبعاً ، الخاصية التي تتمتع بها أو العنصر الإيجابي الوحيد ربما من كل هذه الكوارث التي نعيشها في بيروت هي أننا نعيش في مدينة هي التي تقوم بالرحلات . بيروت خلال عشر سنوات انتقلت من مدينة أوربية إلى مدينة مشرقية ، والآن أصبحت مدينة هندية . فأنت تبقى في مدينتك ، ومدينتك ترحل بك إلى كل مكان . وعندما نسافر نرتاح من الرحلة التي تفرضها علينا هذه المدينة . الكتابة بهذا المعنى ، الكتابة الروائية ، هي رحلة دائمة ، هي اكتشاف دائم ؛ في هذا السياق ، ماذا نفعل بالكتابة ؟ . هل نعبر عن هويتنا ؟ أنا شخصياً لا أتساءل إذا كانت الرواية ستعبّر عن هويتي القومية ، لأنني إذا أردت أن أعبّر عن هويتي القومية أكتفي بأن أعبّر بمقال . وسوف يكون أفضل من أن أكتب قصة . ما يعنيني هو أن أعبّر عن تجربتي ، ما يعنيني هو أن أستنبت شكلاً مرتبطاً بالحاضر ، لا أن أستعيد أشكال الماضي ولا أن أفكر بأشكال المستقبل . الحاضر هو الذي يستجمع في داخله الأزمنة المتعددة ، وهو الذي يصنع من الكتابة رحلة دائمة وبحثاً دائماً عن الذات وعن الآخرين .

جان جاك بروشييه

من الواضح أن الماضي لا يتمتع بسمعة طيبة لدى أكثر المتدخلين . لذلك أودّ أن اطلب من ريجين ديفورج ، صاحبة الروايات التي تغوص في الذكريات وفي الماضي ، أن تحدثنا عن هذا الماضي .

ريجين ديفورج

لن أتحدث عن هذا الماضي كثيراً . فأنا أعتقد أن كل واحد منّا يكتب ، إلى حد ما ، كما يمكنه أن يكتب ، أي يكتب انطلاقاً من هويته . وعن هذا الأمر

كنت أتحدث ، قبل ساعة ، مع فيليب سولرز . صحيح أنني لا أزال بحاجة ،بوصفي كاتبة إلى مراجع تتعلق بالماضي . فهذه المراجع تفيدني بعض الشيء كمؤدب لي ،تطمئني . . . لكن أقل وأقل . . ومع ذلك لا زلت بحاجة إليها حتى الآن . أنا أفكر بنفس الطريقة التي فهمت أن المتدخل الأخير يفكر بها ،أي أن على الكائن الإنساني أن يكون شاهداً على زمنه . أنا أرى هذا الرأي . لست أملك بعد لا القوة ولا الموهبة التي تعينني على ذلك . لكن زمني يثيرني . هو الزمن الوحيد الذي أعرفه . ولكني في الوقت نفسه أجده ـ على الصعيد الروائي بالنسبة لي ـ شديد اليومية إذن ، صحيح أنني أهرب إلى الماضي ، سواء أكان ماضياً قريباً كزمن الحرب العالمية الثانية ، أو ماضياً أبعد . لكن ثمة أمراً أود أن أقوله ، وهو أنه عبر الرواية التي تبدو لي أنها الفن الأكثر اكتمالاً في المجال الأدبي ، عبر الرواية يصل المرء إلى الاقتراب من فهم العالم الذي يعيش فيه . وذلكم ما يسمح لنا بتعبير يكون في الوقت نفسه شديد القرب منا ، وبعيداً عنا . عبر الرواية يمكننا أن نوغل بعيداً في معرفة الآخرين ،وفي معرفة ذاتنا . لأن الرواية تسمح لنا أن نغشّ . في الرواية لا نكون في الخط الأول حتى ولو كان بالإمكان اكتشافنا عبر السطور : إننا نتقدم مقنعين خلف الشخصيات ، مما يسمح لنا بأن نكون ، بالمداورة ، قذرين وأبطالاً . وأعتقد أن الرواية تتحمل هذا النوع من اللعب ، لأن الكتابة لعب أيضاً . أنا كنت أبتسم حين تحدث فيليب سولرز عن جويس قائلاً عنه إنه أنجز كتابه في المنفى . أنا أعرف منفيين كثيرين ، وليس المنفى هو الذي ينتج فيه المنفيّون أفضل أعمالهم . . ففي المنفى يكونون ممزقين تماماً وشديدي التعاسة . ونحمد الله أن ثمة أمثلة لامعة في هذا المجال ، كمثال نابوكوف ومثال هيكتور بيانشيوتي الذي من دون أن يكون منفياً ، كان مقتلعاً بعض الشيء ، بعيداً عن مسقط رأسه وعن جذوره . بيد أني أعتقد أن هذا المنفى الذي يعاش كألم كبير يمكن أن يعطي أدباً عراكياً ، أدباً ذا مطالب تناصر الوطن المفقود . . . وقد يعطي أثراً أدبياً حقيقياً ، غالباً ، ولكن ليس دائماً ، لأنني أعتقد أن الكاتب يكون أكثر أسراً تجاه غياب وطنه العزيز . لذلك لا يمكنه أن يعيش ذلك الفقدان إلا بوصفه تمزقاً كبيراً .

وأخيراً لكي أجيب عن تساؤل جان جاك بروشييه حول ميلي للكتابة عن الماضي أقول إن هذا الميل يوجد لدي هذه اللحظة لأنه يساعدني بعض الشيء . . . ولكن حين سأكون قد كبرت أكثر في المجال الأدبي ، ربما سأتناول أموراً أكثر معاصرة .

جان جاك بروشييه

الآن . . أتمنى على فريدريك ترستان أن يحدثنا بعض الشيء لأن تجربته الروائية الخاصة تنتمي إلى الغرائبي أكثر مما تنتمي إلى أي شكل من أشكال الواقعية حتى ولو أن الغرائبي ما إن يكتب حتى يصبح واقعاً كالواقع نفسه . . أتمنى على تريستان أن يحدثنا عن هذا .

فريدريك تريستان

سأفعل عن طيب خاطر . . لكني قبل ذلك أودّ لو أعود بعض الشيء إلى ما كان يقوله فيليب سولرز . . لقد همّني كلامه كثيراً ، جزئياً لأنني متفق معه فيما يخصّ فن الرواية . فأنا أعتقد أن الرواية ، لأنها فن حقاً وحقيقة ، يمكنها كذلك أن تختار دروب اليومي تماماً كما يمكنها أن تختار دروب السحري والغرائبي ، كما أشرتم . . وذلك لأن من حظ الفنّ قدرته على أن يكون أولاً حرية ، ثم يأتي الفنّان ويضيف إلى هذه الحرية قوته الشخصية . أعتقد أن هذا هو الأمر الجوهري . . بيد أنني أود مع هذا أن أورد مثلاً طالما بهرني : مثلاً يتعلق بالمسار الغريب الذي اتخذته تلك الحكايات الشفهية التي تمثل ما نسميه « ألف ليلة وليلة » على سبيل المثال . إننا نعلم جيداً أن هذه الحكايات وصلتنا في فرنسا مع المترجم في حقبة معينة . ونعلم كذلك أن هذه الحكايات بشكلها الشفهي كانت ذات أثر كبير على سرفانتس مثلاً وبصورة خاصة على نصوص « الأمثلة الجديدة » . ونعلم أيضاً وأيضاً أن هذا كله قد أثّر تأثيراً قوياً ومدهشاً على بولوني كان يكتب لغة فرنسية رائعة ،وكان هذا البولوني يسمى الكونت بوتوسكي ، وهو الذي أعطانا كتاباً أساسياً عنوانه « مخطوطة عثر عليها في سراغوسطة » . ونعلم أن كاتباً يدعى بورخيس جاء وانخرط في هذه السلالة نفسها . . فأصبح بورخيس الكبير .

أود أن أقول بهذا إننا جميعاً نتحدر تحدراً شديد الأهمية انطلاقاً من هنا ،من تلك الشفهية التي ستتحوّل عبر الزمن ، وعبر الجغرافيا ، وعبر شخصيات تختلف اختلافاً بيّناً عن بعضها البعض (فكروا بسرفانتس وببورخيس !) ، شخصيات تحمل أفكاراً اجتماعية وسياسية شديدة الاختلاف ، وتعيش رواهن ويوميات لا تختلف فيما بينها فحسب بل يتناقض أحياناً بعضها مع البعض الآخر . وقد أوصلنا هذا كله إلى هذا الفن الروائي الخاص جداً . . والذي يهمني أنا شخصياً ، وتحدث عنه جان جاك بروشييه عبر كلامه عن الغرائبي .

إنني أود أن أتحدث أيضاً عن السحري . . لأن علينا هنا أن نحدّد الفوارق بين المصطلحات . . ويذهب تفكيري ها هنا إلى ذلك الأثر الهام جداً الذي ترجمناه إلى الفرنسية تحت عنوان « كتاب الحِيَل » . وانظروا كيف نجد هنا تلك الكلمة الأخيرة التي ذكرنا بها سولرز نقلاً عن جويس : الصمت ،المنفى ، المخادعة (الحيلة) . . وذلك تحديداً لأننا نجد أنفسنا هنا أمام حركة أدبية ،فنية ،أساسية . الصمت : صحيح بالنظر إلي أن الروائي هو ـ في اعتقادي ـ قبل أي شيء آخر إنسان يلعب على الما ـ لا ـ يقال ، أي يلعب على الصمت . وحين كنت أشير قبل لحظة إلى الشفهية ؛ نعرف جيداً أن أكبر الحكواتية سواء أكانوا حكواتية عرباً ـ لأنهم هم ما يهمنا هنا ـ أو غير عرب ، يلعبون جيداً على منطقة الما ـ لا ـ يقال تلك ،المنطقة المرتبطة بشتّى بُنى وعي النص وعلى مستويات عدّة كما نقول اليوم . وهذا الأمر يبدو لي شديد الأهمية . بعد ذلك هناك المنفى ، ليس فقط المنفى السياسي . أنا مثلاً لم يسبق لي أبداً أن كنت منفيّاً سياسياً . . ومع هذا حدث لي ، بشكل أو بآخر ،أن نفيت ولو لأنني عانيت من حرب رهيبة ،ولأني عشت كثيراً في بلدان أجنبية والتقيت كثيراً من الأشخاص الذي كانوا ، هم ،منفيين ، فشاطرتهم منفاهم بطريقة من الطرق . وأنا أعتقد ، على أي حال ، أن كل كاتب ، لأنه كاتب ،هو بطبيعته منفي ، لأن الكتابة تنفي في نفس الوقت الذي تدني فيه . إذن ، هناك حركة نفي . وهناك أخيراً المخادعة أو الحيلة ، وهي ما أحب أن أنهي بها حديثي . أنا أعتقد أنه لكون التخييل هو الخداع المطلق ،يكون

التخييل ذلك الكذب الذي يقول حقيقة معينة ، بيد أنه لا يزعم أبداً أنه يملك الحقيقة ، لأنه في الحقيقة يدنو من الواقع من دون أن يطرح نفسه كواقع دوغمائي . وأنا أعتقد أن هذا المعنى هو الذي يعطي للرواية كرامتها . وبهذا المعنى يمكن للرواية أن تكون ـ أيضاً ـ تواصلاً أخوياً بين بلدان تفرق بينها اللغة والذهنية . لقد أدهشني دوماً واقع أنه بدلاً من استخدام النظريات الكبرى ، والدوغماءات الكبرى ، والأيديولوجيات الكبرى ، يحدث أحياناً لحكاية شديدة البساطة أن توصل إلى فهم أفضل . في بعض الأحيان يقال أن لا شيء يعدل رسمة أو تخطيطاً من أجل تفهيم الأمور . . وأنا أعتقد أن هناك حكايات وقصصاً تعلمنا وتعلّم الآخرين أكثر بكثير مما نتعلمه من النظريات الفلسفية . . وذلكم ما أسميه بـ « سحر التخييل » و « روعة التخييل » . ونحن معشر الغربيين ، ندين بجزء كبير من هذا السحر للعالم العربي . . ويسعدني كثيراً أن أقول هذا على سبيل اختتام كلامي .

جان جان بروشييه

أشكرك ، وأضيف أنني أدين أيضاً لهذا العالم بجزء أساسي من تربيتي الشخصية . أود أن أعلم ما إذا كان ثمة أحد على هذه الطاولة أو في القاعة يمكنه أن يحدثنا بشيء من الاختصار عن مكانة الغرائبي في الأدب العربي المعاصر . هل ثمة مكان للغرائبي ، وبأي شكل يتم التعبير عنه ؟ .

هاني الراهب

أعتقد أن مشاكل وآراء عديدة قد أثيرت ويجدر بنا أن نعالجها ، لو يسمح رئيس الجلسة من دون أن نعرّج على مسألة الأخيولة أو الفانتازيا . علينا أن نبقى في إطار ما اختلفنا عليه وما اتفقنا عليه قصد استكماله .

جان جاك بروشييه

حسناً . . هل هناك من يريد الكلام . . . تفضل .

أسامة خليل

أنا أمثل هنا مجلة « دراسات شرقية » التي تصدر في باريس وأود قبل كل

شيء أن أوجّه الشكر إلى المشاركين الأجانب . وأوجّه حديثي إلى السيد فيليب سولرز الذي يخيّل إلي أنه ـ إضافة إلى مزاياه ـ يتقن العربية كذلك ، إذ لست أراه واضعاً سمّاعات الترجمة الفورية على أذنيه . لماذا ؟ . هل ثمة عائق تقني يمنعه من وضعها ؟ حسناً . أعتقد أن في حالته هذه جواباً على ما قاله هو بنفسه قبل ساعة . لقد قال إن بإمكان الناس أن يتفاهموا رغم اختلاف اللغات . لكني أعتقد أن الأمر غير ممكن ،وليس فقط بسبب حاجز اللغة والترجمة . هناك معضلة أخرى تقوم في وجه التواصل بين حضارات الرواية . معضلة الحقيقة ، حقيقة المشاعر حتى . أنا أعتقد أن حقيقة المشاعر في حضارتنا تختلف . وأعتقد أن شخصاً فرنسياً قد يعجز عن فهم كثير من الأمور التي تبدو لنا حقيقية ، على طريقتنا فمثلاً ، فيما يخص مشكلة الحب التي أعتقد أنها تهم السيد سولرز كما تهم السيدة ديفورج ، إن حقيقة مشاعر الحب لدينا يعبر عنها بشكل مختلف . إذا أردتم أقول إن الحب عندنا يعبر عنه ويعاش بالكلام ، بالمخيلة أكثر بكثير مما يعاش بالمسالك الفيزيائية .

أصوات :

أبداً . . . أبداً . . هذا ليس صحيحاً .

أسامة خليل

المسالك الفيزيائية تسمى حباً أيضاً . . موافق . . موافق تماماً . لكني أقول إن عندنا . . حسناً ، سأقول ، مثلاً ، إن الفرنسيين هنا لا يفهمون ولا يتابعون الروايات المترجمة من العربية ، وهو أمر نشتكي منه ؛ ولكن لماذا لا يفهمون ؟ . لأن ثمة الكثير من المعضلات . هناك معضلة الترجمة بالطبع ، ولكن هناك أيضاً معضلة المشاعر التي يعبر عنها في تلك الروايات . حقيقة هذه المشاعر بعيدة عن الحقيقة التي يفهمها الناس هنا . سأضرب مثلاً عني أنا شخصياً لو سمحتم : أنا وصلت إلى فرنسا قبل عشرين عاماً ، ولقد صدمتني يومها الطريقة التي رأيت الفرنسيين يفهمون بها الحب ويتكلمون عنه . وتلكم مشكلة هامة بالنظر إلى أن الحب يشكل عنصراً هاماً من عناصر الفن . وأنا

أعتقد أن حقيقة مشاعر الحب مثال على اللا فهم ، وهو طبيعي ، من قبل أناس اعتادوا على فهم الحب بطريقة أخرى .

جان جاك بروشييه

سأطلب الآن من ميشيل شايّو أن يدلي لنا بمشاعره تحديداً حول معضلات الرواية هذه .

ميشيل شايّو

أنا يربكني بعض الشيء أن أتولّى الكلام هنا ، لأنني لا أملك أي يقين يتعلق بالرواية . أتساءل بالأحرى عما إذا كانت معطيات الرواية متوفرة دائماً في كلمة « رواية » . بكلمات أخرى : أتساءل عما إذا كان ما يسمى « رواية » لا يزال دائماً « رواية » ، عما إذا لم تكن الرواية قد صارت في مكان آخر ، عما إذا كان الشعر لا يزال محصوراً في كلمة شعر . . إلخ . إذن ، إذا شئتم ، أنا دائماً مندهش ، خلال السجالات ، إذ أرى أن معطيات المفهوم لا يؤتى أبداً على ذكرها . خلال السجالات يخامرنا الانطباع بأن « الرواية » ظلت مضطرة منذ أبد الآبدين لأن تشبه الرواية . نحن نعرف بالطبع ما هي الرواية . أما أنا فإنني بتّ أقل وأقل معرفة لما هي الرواية . . وغالباً ما أقرأ روايات تحمل السمات العامة للرواية أكثر مما تنتمي للروايات .

الأمر الثاني هو أنني إذ أصغي إلى الكلام بالعربية ، هذه اللغة التي لا أعرفها أبداً والتي بإمكاني أن ألتقط موسيقاها من الخارج كمثل واحد يسمع كلاماً يأتي من غرفة مجاورة من دون أن يفهم تماماً ما يقال . أنا لا أفهم ما يقال لأني أجهل هذه اللغة جهلاً تاماً . لذلك إذ أصغي إلى كلام بالعربية ، أقول لنفسي إنني أكتب بهذه الطريقة ، وإنني حين أكتب بالفرنسية أحاول أن أسمع عربية الفرنسية أو انكليزية الفرنسية أو إسبانية الفرنسية . لست أعني بهذا الكلمات والتعابير نفسها ، بل أعني أنني أتصرف إزاء لغتي وكأنني في حقل أعمى من هذه اللغة ، كأنني أعمى وأصم عن لغتي الخاصة بشكل يجعلني أقدر على سماعها مجدداً من الداخل وفي العمق عبر الاتصالات لهذا الصوت المزدوج ،

الصوت المترجم والصوت العربي ، وأقول لنفسي : كنت هكذا حين كنت أكتب . ولهذا تحديداً أجد أن موضوع الرواية في العمق لا يهمني مطلقاً . أقول إنني في هذا الفارق بين الترجمة التي أسمعها والصوت الأصلي ، أتصرف بالنسبة إلى لغتي الفرنسية الخاصة على هذا النحو . . لهذا ، عند الصباح وأنا أصغي لمن يتحدث في العمق عن الرواية ، وجدتني لا أعرف ما هي الرواية .

أرغب في أن أقول دائماً : ربما ، بلا ريب ، لست أدري ، ربما أن موضوع الرواية ، الروايات التي تحمل هذا الاسم في الغرب ، لا تهمني أبدا . لقد قرأت مرّة كتاباً من كتب الأدب العربي أعرفه جيداً هو كتاب « يوميات نائب في الأرياف » لتوفيق الحكيم ، وهو مترجم إلى الفرنسية . وحدث أنني ، من أجل الرواية التي أنكبّ على كتابتها في هذه الأيام ، مضطر للقيام بسفرات عديدة إلى مصر ، سفرات ذهنية إلى مصر الفرعونية ، وفي سبيل ذلك أقرأ كثيراً من نصوص المصريين القدامى مترجمة بالطبع . وأمس ، مثلاً ، وقعت على عبارة لمثقف ألماني يقول فيها إننا نعرف الآن كيف نترجم الهيروغليفية ، لكننا لا نعرف كيف كانت هذه اللغة تنطق . وهذا النطق للهيروغليفية يلوح لي أنه ساحر بالنسبة إلى كاتب فرنسي . وأقول هذا لأقول لكم ، نهائياً ، أن مداخلتي سوف تنتهي ، ولست قادراً على فهم كيف يمكن التناقش حول الرواية ، من دون وضع مفهوم الرواية نفسها على بساط البحث . صحيح أن الرواية كانت في كافة الحقب فنّاً . ولكن أي فنّ ؟ . . طالما أن الرواية كانت في كافة الحقب تنزلق خارج الرواية . . . تماماً كما أن الشعر ينزلق خارج الشعر ، والدراسات تنزلق خارج الدراسة ، والمسرح ينزلق خارج المسرح . . إذن ، عماذا كان يجري الحديث عند هذا الصباح ؟ .

بسّام طحّان

إننا نستمع إلى مداخلات في غاية الأهميّة ، لكني أود أن أعود إلى حقيقة هامّة أشار إليها السيد خوري . فأنا أعتقد أنه حتى الآن ، في كافة دراسات الاستشراقيين والمستعربين ، ليس ثمة كتاب تاريخي حول الأشكال الروائية في العالم العربي . . ومن هنا تنطرح مشكلة التخيّل أو الأخيولة . والرواية (أو

الحكاية) شكل من أشكال التخييل . ومشكلة العرب كانت ، تحديداً ، مع التخييل ، هذا صحيح . لقد كانت هناك حرية تخييلية في الشعر ، لأن الشعر كان شكلاً تقليدياً ذا حظوة ، بين أشكال التعبير الأدبي عند العرب . ولكن حين ترجم الشعر لم يصل إلى مستوى صنوف التعبير الأخرى . لماذا ؟ . لأن التخييل الحقيقي وجد لدى الشعب . . والشعب هو الروائي العربي الحقيقي . الروائي الحقيقي كان الشعب حين صنع « ألف ليلة وليلة » وغيرها من ضروب الأشكال الروائية والمقامة التي هي شكل من أشكال النثر . هنا ، في هذا ، سيعرف الأدب العربي تجديداً في النثر . لكن المؤسف ، وشهادات الروائيين تقول لنا هذا بكل صراحة ، المؤسف أن النظرة إلى هذا التراث كانت نظرة سيئة . . والمؤسف أن الروائيين أنفسهم لم ينهلوا من هذا التراث .

إن ميشيل زيرافا حين رسم تاريخاً للرواية في الغرب أصرّ في المقدمة على أن يقول : أنا لا أتحدث هنا إلا على الشكل الروائي أو الرواية في الغرب ، لكني أعتقد أن ثمة الكثير مما ينبغي فعله للبرهنة ـ وأنا هنا ألتقي مع ما قاله آخر المتدخلين ، السيد شايّو ـ متسائلين : أين تقف الرواية يا ترى ؟ . هل يمكن القول إن كل حكايات « ألف ليلة وليلة » تنتمي إلى الحكي الشعبي ؟ وهل التقنية واحدة في كل الحكايات ؟ . أبداً . . . هنا أيضاً يجب ألا نكتفي بتوجيه أنظارنا شطر الغرب . لكن الخطأ خطأ العرب أنفسهم . لقد استفاد الغرب استفادة كبيرة من « ألف ليلة وليلة » . حسناً ، لكي نعود إلى هذه المشكلة تحديداً ، أقول : أجل ، ثمة عندنا أدب غرائبي . . وأورد هنا مثال زكريا تامر . ففي أعمال هذا الكاتب الكثير من الحكايا « الغرائبية » . . لذلك أعتقد أن ثمة تزويراً للقضية حين يجري التساؤل عما إذا كان العرب قد عرفوا الرواية ، ومثل هذا السؤال عما إذا كان العرب قد عرفوا الملحمة . الذي يحصل أنه في كل مرة ثمة نسخ للأسئلة ، ثمة اسقاط على الأدب العربي ، على ثقافة آخرى ، لمعايير أخرى لا تنبع من ذلك الأدب أو من ثقافته . العرب لم يعرفوا الملحمة بمعناها الاغريقي . . لكن ثمة نصوصاً لا تزال بحاجة إلى تعريف . هي نصوص . . فماذا تسمونها ؟ . إنها ذلك الخليط من النثر والشعر الملحمي . لقد كان بودي أن أتوقف مطولاً عند هذه المسألة ، لكني مقتنع بأن لدى العرب

روائيين جيدين جداً ، وأنهم - وإن بشكل غير واع - استلهموا كل هذا التراث . وأود أن أقول للسيد هاني الراهب إنني حتى في رواياته يمكن أن نرى استغلالاً إيجابياً للتراث ، ولو مثلاً عبر إشارته إلى « تفسير الأحلام » لابن سيرين في واحد من كتبه . لهذا كله أشكرك وأشكر إميل حبيبي الذي في الوقت الذي أثار فيه مشكلة موقف الغرب إزاء العالم العربي قال إن هذا لم يمنع الفرد العربي المثقف من كتابة الرواية . بيد أنني أعتقد أننا نغالي في اتهام الغرب في هذا المجال ، تماماً كما أن الغرب يسيء فهم تراثنا العربي في مجال حديثه عن الرواية .

هكتور بيانشيوتي

عفواً يا سيدي . أنا لست أخصائياً ، لكني أعتقد أن التكلم عن كتاب ، عن كتاب تعود أصوله إلى الهند لأن ثمة في « ألف ليلة وليلة » حكايات هندية كثيرة . . . ومع هذا فلنقل إن هذا الكتاب يعتبر أثراً أساسياً في اللغة العربية ، أقول إن التكلم عن هذا الكتاب عبر عزوه إلى شعب بكامله هو عيب ديماغوجي - واعذرني لهذا التعبير - ، لأن الرواة . . أؤلئك الذين كانوا يأتون ليحكوا . . كانوا مثل كل كاتب ، مثل كل روائي ، كانوا غرفة أصداء . الراوي كان هو صاحب موهبة الكلام ، موهبة الحكي . صاحب موهبة الأدب الذي هو فن عدم تسمية الأمور بأسمائها الحقيقية بل العثور على الكلمات الصحيحة ، الفن الذي يجعل الناس الذين أحسّوا نفس المشاعر وعاشوا نفس التجارب يقولون لأنفسهم : أخيراً . . ها هو يقول كل ما شعرت به . ثم إن « ألف ليلة وليلة » حظي بمساهمة أجنبية . إذ من المعروف أن أحد مترجميه الانكليز ، الكانتن بارتون أو لين ، لست أذكر تماماً ، كان هو الذي أطلق عليه اسم « الليالي العربية » ، أو ذاك الذي سماه « ألف ليلة وليلة » أن يقول ألف ليلة وليلة أهم من قول تسعمائة وتسعة وستون ليلة . . وأود أن أقول إن هذا المترجم هو الذي أضاف الليلة السادسة بعد الستمائة . . أي ، إن لم أكن مخطئاً ، الليلة التي تروي فيها شهرزاد للسلطان حكاية شهرزاد وهي تروي الحكايات لكي لا تقتل عند مطلع الفجر . . . وهو أمر شديد الغرابة ، يعطي

للكتاب وحدته ويجعله سحريا كما يجعل منه « كتابا للرمال » . .

طاهر بكري

أود أن أثير هاهنا ملاحظتين ، الأولى هي أنني متفق كل الاتفاق مع صديقي بسّام طحّان حول ما يتعلق بالأشكال الروائية . إن هناك معضلة في تاريخ الأدب ،حيث من الضروري دائماً إعادة كتابة تاريخ الأشكال الأدبية . . لأن العرب لم يعرفوا فقط فنّ المقامة ، بل هم عرفوا أيضاً أشكالاً أخرى : « الرسالة » مثلاً ، كتلك التي كتبها المعري . لقد عرف العرب أشكالاً سردية أخرى تستحق برأيي تعريفاً شكلياً على مستوى الأشكال السردية . وأعتقد أن الكاتب المصري جمال الغيطاني أثار في الأمس هذه المشكلة على مستوى الظلم الذي أحاق ببعض الشعوب في مجال التاريخ الأدبي

ملاحظتي الثانية تتوجه خاصة إلى فريدريك تريستان ، وتتعلق بمسألة الشفهية . فأنا أعتقد أن ثمة سوء فهم يخيم حالياً على أوربا ، يقوم في وضع التاريخ الروائي ، أو الشكل الروائي لدى العرب ، في حيِّز الشفهية . لذلك أود أن أعطيكم مثلاً يتعلق بحضور المكتوب في العالم العربي . . ففي زمن لم تكن فيه مكتبة السوربون تملك أكثر من ألف مخطوطة ، كانت مكتبة غرناطة تملك أربعمائة ألف مخطوطة . أما الشفهية التي فرضها وضع تاريخي ، وأود أن أقول اجتماعي أو سياسي أو أي شيء تريدون ، التي فرضها تأخّر فرض على مستوى التفاوتات ، على مستوى الانشقاق السياسي ، هذه الشفهية ثانوية الأهمية . . أما المكتوب ، بكافة أشكاله ، من المقامات إلى النصوص السردية ، حتى النوادر كما عند جحا ، فهو شديد الحضور في الثقافة العربية . في أيامنا هذه تميز الشفهية تلك الشعوب التي لا تملك أبجدية ، التي لا تملك مكتوباً ، وأعني بها بعض المجتمعات الأفريقية . لكن الثقافة العربية كانت حضارة مكتوب . وحده السرد كان مطبوعاً في الأوساط الشعبية بالسماعي . وهذا الأمر شديد الأهمية ، بمعنى أن العرب لم يكونوا يكتبون فقط ، بل كانوا يسمعون أيضاً ، مما كان يسمح للسرد بأن يعيش كلية في يوميات الناس . اليوم يسمى هذا حلقات مسلسلة . يومها كان الناس يأتون لينصتوا إلى ما كان مكتوباً ، وكانوا يشاركون

في تطويره . لقد قلت هذا لكي أزيل إبهاماً والتباساً غالباً ما أراهما في الدراسات . وإذا كان بعض الروائيين العرب يسعون اليوم للانطباع بالحكاية (وعندكم المثال على هذا في آخر رواية للطاهر بن جلون الذي ينطبع بالشكل الحكواتي أو يحاوله) ، فما ذلك إلا لأنه بات من الضروري العودة في رأيي إلى هذه الأشكال السردية للعثور على السرد .

ملاحظتي الثالثة تتعلق بالنشر هذه المرة . فأنا في فرنسا غالباً ما أعجز عن فهم السبب الذي يجعل هذا النص يعتبر رواية وذاك يعتبر سرداً . غالباً ما تكون أسباب القرار تجارية ، نشرية .. أي خارج فعل الكتابة السردية نفسه .

أمل صفتاح

استطراداً للسؤال الذي طرحه السيد بروشييه ، أود منه لو يقول لنا ، لو يسمح ، ما هو الأدب الذي يسميه غرائبياً ؟ . . .

جان جاك بروشييه

أخشى هنا أن نبدأ بالوقوع في مساجلات أدبية لا تنتهي . لنقل باختصار إن الأدب الذي نسميه غرائبياً هو ذاك الذي يحدّد بكونه لا ينتمي إلى الواقعية . بيد أن الميدان هنا شديد الاتساع .

أمل صفتاح

إن الحدود بين الأصناف الأدبية والتخيليية ، كما قال السيد طاهر بكري ، هلامية إلى حد كبير . ولهذا طرحت عليك السؤال : إن ثمة معايير تفرّق بين التخييل والخيال العلمي والغرائبي والسحري والجنّي والتاريخ والسرد والرواية والقصة . . والحق أن رغبتي في إزالة سوء الفهم هي التي جعلتني أطرح عليك السؤال . . .

طاهر وطّار

من ناحية أريد أن أجيب على سؤال الأستاذ حول الفانتازية أو العجائبية في الرواية العربية المعاصرة ، ومن ناحية ثانية عندي أسئلة سأطرحها .

أنا كواحد من أهل مهنة الرواية ، سبق لي أن اكتشفت عند نجيب محفوظ روايته التي لم تترجم - مع الأسف - إلى الفرنسية « أولاد حارتنا »(*) ، وهي رواية هوجمت من طرف الرجعية المصرية والعربية بصفة عامة ، لأنها لا تطرح فقط قضية البشر ، بل أيضاً قضية الأديان ، قضية محمد وموسى وعيسى وكل الأنبياء في قالب فانتازي عجيب . بعد صدور هذه الرواية يبدو لي أن الفانتازيا انقطعت - وأقول هذا كقارىء . . فأنا لست باحثاً اختصاصياً في هذا المجال - ثم عادت لتظهر في السبعينات في « وقائع حارة الزعفراني » لجمال الغيطاني ، كما ظهرت عند إميل حبيبي في كل أعماله تقريباً . . وظهرت عندي أيضاً في روايتي « الحوّات والقصر » المكتوبة في العام 1974 ، أي قبل أن يترجم أي كاتب فانتازي عالمي إلى العربية . أعود إلى نجيب محفوظ لأقول إن « أولاد حارتنا » لو لم يكتبها مؤلف عربي بينه وبين الغرب مشكلة البترول وإحساس المواطن الأوربي أننا نتحكم في طاقته في مصيره ، ومشكلة الصهيونية ، لولا ذلك لكانت « أولاد حارتنا » اعتبرت نموذجاً عالمياً للفانتازية ، وذلك قبل روايات أمريكا اللاتينية . هذا فيما يخص النقطة الأولى .

النقطة الثانية هي عبارة عن سؤال أود توجيهه لزملائنا الروائيين الفرنسيين : إن الإنسان يتوحد الآن مع الزمن ويمسك اللحظة . يصنع الطائرة تطير بسرعة (1500) كيلو متر في الساعة ويقول هذا حمار ، فيما هو يقطع المسافة بين باريس وهافانا . الإنسان يصنع كومبيوتر يحلّ عبره في ساعة واحدة معادلات حسابية كان الإنسان يحتاج إلى قرنين حتى يحلّها ، ثم يقول : هذا بطيء . . هذا قليل ! ونحن ككتاب رواية ، أليس علينا أن نشعر بالتأزّم حين نرى قارئنا يقرأ مثلاً (500) صفحة أو (20) صفحة أو مائة صفحة ثم يتساءل : هل يحق للكاتب أن يبقى خارج الزمن ؟ لقد قال واحد من الفلاسفة (لست أدري من هو . . ربما كان أفلاطون أو غيره) : « عندما اخترع الإنسان الكتابة ، فقد الحضارة لأنه خسر ميزة الذاكرة . . وبات يقرأ ما يراه أمام عينيه » . واليوم نحن نجد أنفسنا وقد طرحت علينا قراءة جديدة : القراءة

* تمت ترجمة هذه الرواية إلى الفرنسية ونشرها عام 1991 ،منشورات SINDBAD .

الشفهية ، البصرية . هل تراكم تفكرون بهذا . . هل تفكرون بهذا وأنتم خارج تطور الإنسانية بصفة عامة ؟ أسألكم كمستهلكين لما تنتجون . وشكراً .

جان جاك بروشييه

أعتقد في الواقع أنه سؤال جيد هذا الذي تطرحه إذ هو يطرح بدوره مسألة الأدب كله . لكني أعتقد كذلك أن الزمن يطرح علينا لا مشكلة الكومبيوتر فحسب بل مشكلة الساعة التي تدور . وأقترح عليكم رفع هذه الجلسة مع توجيه الشكر لكل الذين شاركوا فيها أو حضروها ، على أمل اللقاء بكم في الجلسات الأخرى من هذه الندوة التي لا حاجة بي للإشارة إلى أهميتها .

* * *

الجلسة الرابعة

مكانة النقد ودوره

رئيس الجلسة : ميشيل دوغي

المحاضرون : جان جاك بروشييه
محمد برادة
محسن جاسم الموسوي

المعقبون : فيليب بواييه
حنان الشيخ
أحمد المديني
طاهر وطّار
غالي شكري
جورج طرابيشي

شارك في النقاش
صبري حافظ
بدر الدين عرودكي
جواد صيداوي
جبرا ابراهيم جبرا
بهاء طاهر
بسام طحّان
طاهر بكري
جميل حتمل
وآخرون من القاعة

جان جاك بروشييه

بدلاً من الحديث عن النقد سأتحدث عما أعرفه ، أي عما يحدث في فرنسا . في رأيي أننا نفهم الأمور على نحو أفضل حين نعرف أن ثمة نقدين : نقد مثقف ، ذكي ، مما لا يعني بالطبع أن النقد الآخر ليس ذكياً ومثقفاً ؛ هو نقد يمارسه مثلاً أناس مثل موريس بلانشو ومارت روبير ، أناس مثلهما يعملون على النصوص بدقة هائلة وانتباه مرهف ، ويشتغلون بصورة عامة على نصوص من الماضي . بلانشو يتحدث عن كافكا كما تفعل مارت روبير التي تتحدث أيضاً عن فلوبير أو عن فرويد ، أي عن نصوص كبيرة لا نزاع حولها ، نصوص يمكن العثور فيها على أشياء ، وعبرها يمكن تطوير معرفتنا بالأدب . بيد أن علينا أن نقول إن هذه الأعمال تؤلف تعليقات وابتكارات نقدية انطلاقاً من آثار كبيرة أكثر مما هي أي شيء آخر . ثم هناك نوع ثان من النقد هو الذي يمارسه الصحافيون ، ويمارس مثلاً في « الماغازين ليترير » . وهو نقد إعلامي يكون مجبراً على متابعة الراهن . إذن ، بالإمكان متابعة الراهن بطريقتين ، طريقة تقوم على نوع من التدوين اليومي للمستجدات مع معلومات مختصرة ، شديدة الراهنية وشديدة الدقة ، لكنها من الناحية الأدبية لا تتوغل بعيداً . وتقوم الطريقة الأخرى عبر مقالات أكثر تطوراً ، وذلك انطلاقاً من اللحظة التي يكون فيها الكتاب أو العمل في طريقه للتشكل أمام عين الناقد الذي يتلقى كل يوم أو كل أسبوع مجمل ما يصدر من كتب . . إذن عبر مثل هذه المقالات تقوم محاولة للشروع في تأمل ووصف يوغل في العمق ، لكنه أبداً لا يصل إلى عمق ما يمارسه أناس مثل مارت روبير أو رولان بارت أو غيرهما . وذلك لأن النقاد الآخرين ملحوقون بإلحاح يومي طالما أن ما يطالب به قرّاء المجلة الأدبية أو القسم الأدبي من أي صحيفة يتوخى معرفة ما يحدث ، ومعرفة ما يصدر ، وهم ملحوقون أيضاً ، بفعل وفرة ما يصلهم لأن ثمة كمّاً هائلاً من الكتب يصدر في فرنسا ، في مجال الأدب الفرنسي كما في مجال الآداب الأجنبية . إذن ، فالنقد المتابع يكون ، إلى حدّ ما ، بين مقعدين إن جاز لي القول ، لأنه في الوقت نفسه يخضع لإغراء القيام بتأمل نقدي معمّق من جهة ، ويجد نفسه من الجهة الأخرى محاصراً بالراهنية التي يطلب منه متابعتها .

وفي هذا الصدد أودّ ، من ناحية أخرى ، أن أتحدث عن أهمية الأدب الأجنبي في فرنسا . . . هذه الأهمية التي تزداد أكثر وأكثر . ففي هذا المجال ثمة تطور ملحوظ جداً . فأنا مثلاً أشغل منذ عشرين عاماً موقع المسؤولية في « الماغازين ليترير » ، لذلك أجدني ، منذ عشرين عاماً ، منكبّاً على رصد جزء كبير مما يصدر كل عام في فرنسا . ومنذ خمسة عشر عاماً مثلاً حاولت أن أكرّس ملفات في « الماغازين ليترير » لكتّاب أجانب معروفين مثل برتولد بريخت . لكن ذلك لم ينل نجاحاً كبيراً ، أو لنقل إنه نال نجاحاً نسبياً . أما اليوم فإننا حين نصدر عدداً عن آداب أجنبية أو عن كتاب أجانب ، سواء أكانوا كتاباً عرباً معاصرين ، أو كتاباً يابانيين أو من أمريكا اللاتينية أو برازيليين أو من بلدان شمال أوربا (ماركيز ، ميشيما ، هاندكه) أو كتاباً ألماناً أو من أمريكا ، ننتبه بسرعة إلى أن جمهورنا يهتم بهذا كله قدر اهتمامه بالأدب الفرنسي البحت . ومن المؤكد أن لهذا الواقع أسباباً عديدة ، أولها أنه إذا استثنينا بعض الأسماء مثل روب غرييه أو تورنييه أو غيرهما ، سنجد أن الكاتب الفرنسي الكبير ، الكاتب الفرنسي ذا القامة الكبيرة بات نادر الوجود إن لم يكن قد اختفى كلياً . نحن لم نعد في الحقبة التي كانت تعرف كتاباً من أمثال أصحاب حرف الميم الأربعة : موران ، موروا ، مورياك ، مونترلان . هذا في وقت بات فيه كتاب أجانب كبار ، وآداب أجنبية متنوعة ، يثيرون اهتمام الجمهور الفرنسي ويفوزون بالمكان الأول . في هذا المجال أجد أن مشكلة النقد ـ مشكلتي أنا كناقد ـ تكمن من ناحية في المعلومات ، كما في الترغيب ، لأني أعتقد أن وظيفة النقد هي في الآن معاً أن يقول بعض الأمور حول الكتب ، وخاصة أن يعطي الناس رغبة في القراءة . النقد هو من سلالة أولئك الذين يعطون الجمهور رغبة التوغل أبعد من حدود المقال ، أي رغبة قراءة الكتاب الذي يجري الحديث عنه . ولهذا يلوح لي من المثبط ، بالنسبة لي كما بالنسبة إلى عدد من زملائي ، أن نكتشف الموقع الحقيقي للنقد ، ما إن يفرغ القارىء من قراءة المقال ، إذ عند ذلك لا يشكل اسم الناقد الذي يوقّع المقال أية أهمية . . . المهم بالنسبة إليه هو أنه عند نهاية المقال يتذكر عن أي كتاب كان الحديث يدور ، ثم ، إذا رسمت له أسباباً تدفعه للقراءة ـ أن يشتري الكتاب ويقرأه .

بيد أن هذا لا يعني أبداً أنني أقلل من أهمية ودور النقد الآخر ، ذلك النقد المثقف الساحر ، الذي يعطينا الكثير . لكني انطلاقاً من خبرتي في مجلة شهرية يقوم دورها في أن تخدم كوسيط ، أعرف أن دورنا هو الحث ، والتوغل بعض الشيء في الإنتاج ، وخاصة محاولة التحدث عن نوعيات متعددة من الكتب التي يجري الحديث عنها ، تبعاً للاهتمامات المتنوعة لكل قارىء . . حتى يتمكن كل واحد من أن يعثر على ما يروقه . عملنا يقوم ، إذن ، على الترغيب بالقراءة . وأنا أعتقد أن الكتب لا يمكنها أن تبقى في أي مجتمع معاصر ، إن لم يكن هناك هذا النوع من العمل ، إن لم يكن هناك ذلك النوع من الحث الدائم على القراءة . ولهذا حين يتم إنجاز مقال من المقالات يكون المهم هو تذكّر عنوان الكتاب الذي جرى الحديث عنه ، والأسباب التي تدفع لفتح صفحاته ، لا تذكر اسم الناقد الذي وقّع المقال .

حسناً . قد يحدث للناقد أن يكون لديه شيء من التركيز على « الأنا » كما هو الحال بالنسبة إلى الناس أجمعين . وقد تخامره بين الحين والحين رغبة في ممارسة تمرين أسلوبي غالباً ما يتسم بالسلبية ، لأنه من الأسهل كثيراً قول كلام السوء عن كتاب من الكتب ، وقد تؤدي تلك الرغبة إلى كتابة قطع من النثر الجميل . . . وإنها لأمور ، وإغراءات ، قد يتعين على الناقد أن يخضع لها مرة كل خمس سنوات في أحسن الحالات . أما بقية وقته فإن عليه أن يضعه بكل بساطة في خدمة الكتب . وإنني لأعتقد أن تعريفي للنقد الإعلامي ، لنقد الذوق ، لنقد الحث على القراءة ، يفرض على هذا النقد أن يضع نفسه في خدمة الكتاب الذي يتحدث عنه ، وألا يجعل من الكتاب ذريعة تمكنه من لعب حركة اكروباتية في النقد . . . ذلك تقريباً ما شئت أن أقوله هنا على سبيل البداية . .

ميشيل دوغي

شكراً جان جاك بروشييه . وأنا أعتقد أن الحضور سوف يعودون إلى هذه القضايا بعد لحظات . . أما الآن فالكلام للمحاضر الثاني السيد محمد برادة .

محمد برادة

الملاحظات التي أريد أن أقدمها لكم تحمل عنوان : أسئلة الرواية ،

أسئلة النقد ، هل هو حوار مستحيل ؟ .في الحقيقة هي نوع من القراءة لأهم النصوص الروائية في نظري من زاوية معينة . هذه القراءة تنطلق من تصور عام ألخصه فيما يلي : إن كل تخييل ينطلق بالضرورة من واقع ،ولكنه ينفصل عنه . ومن ثم فإن أي تخييل لا يعادل أي واقع .

النقطة الثانية هي أن للإنسان كينونة داخل اللغة أيضاً . واللغة بهذا المعنى وسيلة أساسية لتحقيق الغيرية أو الانفتاح على الآخرين .

النقطة الثالثة هي أن النصّ يخالف تماأنيّة الكاتب . النصّ ، بعبارة أبسط ، يتمرد على نوايا الكاتب ، ومن ثم لا يمكن أن نفترض تطابقاً بينهما بالمعنى الحرفي .

النقطة الرابعة هي أن في هذه المسيرة للرواية العربية التي يرجعها معظم مؤرخي الرواية إلى مائة سنة ، هناك باستمرار التباس حول مفهوم الأدب ، التباس بدأ منذ بدايات النهضة ،وعندما كان الأدب أيضاً في سياق مرحلة الإحياء ، يراد له أن يكون وسيلة تثقيفية تربوية ؛وظل هذا الالتباس قائماً بينما النصوص ، خاصة في الرواية والقصة ، كانت تحفر أخاديد عميقة في الوجدان ، في اللغة ، في المتخيّل . والنقد غالباً ما أهمل هذه المسافة الفاصلة . وبعبارة أبسط ، فإن النقد ظل يتحدث عن الأدب من منطلق إسقاط لتوجهات مذهبية أو فكرية أو فلسفية بدون أن يعي أو ينصت جيداً لما تقوله النصوص .

على هذا الأساس إذن حاولت أن أقدم هذه القراءة الشخصية ضمن ثلاث نقاط . النقطة الأولى أسميها سؤال «الخانة الفارغة LA CASE VIDE» بمعنى إرجاع إلى التنظيرات التي قدمها أرسطو عن معظم الأجناس الأدبية وترك خانة لم يحسن فيها ما أسماه LE RECIT – BASأو المحكي الوضيع والتي حملت فيما بعد اسم الرواية كملحمة نثرية ملتصقة بالأشياء اليومية المبتذلة . هذا الميلاد مع وقف التنفيذ للرواية منذ القديم هو الذي أعطاها صبغة الولادة المتجددة . ومن ثم فالرواية شكل مفتوح باستمرار تتعيّش من الملحمة ، من الشعر ، من القصص الشعبي ،من الأساطير ، من الميثولوجيا . . إلخ .

والنقطة الثانية هي التي حاولت أن أقدم فيها اللحظات الأساسية في مسار الرواية العربية بمعنى أنني أرى أنني يمكن أن أقدم لحظة أولى من عام 1870 إلى

الأربعينات أسميها مؤقتاً « فترة الانتساب أو التجنّس » ، أي كيف تنتمي الرواية كشكل له ملامح جديدة في سياق جديد منذ نهاية القرن التاسع عشر ، كيف تنتمي إلى الرواية كجنس مستقل له وسائله وله رؤيته المتميزة عن بقية الأجناس . ولاحظت أن من هذه البدايات إلى أن بدأت تظهر نصوص أساسية مثل « حديث عيسى بن هشام » للمويلحي و « الأجنحة المتكسّرة » لجبران ، و « زينب » ثم « عودة الروح » و « يوميات نائب في الأرياف » و « الأيام » و « أديب » . ويخيل إلي أننا كنا دائماً نغفل العمل شبه السري الذي كان يتم على مستوى تطويع اللغة وتحويلها عبر الترجمات المبتسرة ، وعبر الصحافة ،وعبر أنواع كثيرة من التفاعلات التي جعلت من هذه النصوص تبدو في الثلاثينات وقد أنجزت تغييراً لغوياً وتخييلياً على جانب كبير من الأهمية . وقد أشرت بالخصوص إلى أن هذا الحفر أو هذا التكسير إذا صح التعبير للبنية التي يراد لها أن تكون بنية متلاحمة في نظر الأيديولوجيا السائدة . . هذا الحفر هو الذي تنبّه له بعض الذين كانوا يرفضون التجديد في اللغة . ونجد مثالاً لذلك عند مصطفى صادق الرافعي في معركته مع طه حسين حول البلاغة والكتابة ، وأيضاً فيما كتبه واصفاً كتابة الرواية أو كاتب الرواية بأن هذا الفعل يجب أن يسمى في قانون العقوبات « فجوراً بالكتابة » . إذن ، كان الرافعي كمنتم إلى اتجاه معين في الأدب هو أدب البلاغة ، الأدب المحنّط ، واعياً بالدور الخطير الذي كانت تنجزه الكتابات الروائية .

اللحظة الثانية ،منذ الأربعينات ، أسميتها الرومانيسك في مرآة الرواية . وأنا أستعمل هنا الرومانيسك بالمعنى المركب ، المعنى الذي أعطاه له هيغل : انتقال الأشياء والرموز إلى التجسّد في المؤسسات . ثم أيضاً بالمعنى الذي يعطيه له رولان بارت أي تراجع المدلول وبروز الدالّ . بهذا المعنى أجد أنه منذ الأربعينات ،منذ نجيب محفوظ بخاصة ، بدأت الرواية العربية رحلة أخرى لمساءلة الواقع الذي كان يزداد تعقيداً . وأخذت عناصر الرومانيسك تتشخص في الفئات والتصنيفات الاجتماعية واللغوية ، وأصبحت مجابهة الفرد للمجتمع أكثر حدّة في مرحلة تشييد الاستقلال وإعطائه محتوى محدداً يستجيب للتطلعات التي كانت الجماهير تنتظرها . لكن الرواية ،حتى وهي تحاول أن تصور أواليات

المجتمع ، والميكانيزمات العامة المتحكمة فيه ، كانت في الحقيقة تقيم مسافة بينها وبين الخطابات الرسمية ، بينها وبين الخطابات الأيديولوجية . وهذا شيء على جانب كبير من الإيجابية .

إذن في هذه المرحلة ، لم تعد الرواية مقتصرة على السيرة الذاتية وعلى بعض اللوحات الرومانسية ، بل قدمت تجسيداً للرومانيسك في وجوده المعقّد وفي مستوياته المتداخلة ، ومن ثم فالأعمال الأولى لنجيب محفوظ وحنا مينة وذو النون أيوب وجبرا ابراهيم جبرا وتوفيق يوسف عوّاد وسهيل إدريس وغائب طعمة فرمان وليلى بعلبكي وغسان كنفاني وعبد الرحمن الشرقاوي ومطاع صفدي ويوسف ادريس ، تتميز بأنها أغنت النصوص وربطتها برؤيات فكرية فاعلة آنذاك وأقصد بالذات الرؤية الوجودية والرؤية الماركسية . ولكن في نفس الوقت ظلت هذه النصوص ربما أعمق من القراءات الاختزالية النقدية التي سنعود إليها فيما بعد .

•. هكذا إذن في هذه المرحلة عبر أسئلة الذات وعبر مساءلة الآخر بالمعنى الواسع ، وأيضاً من خلال استكشاف علائق الفرد الموضوعية بالمجتمع أخذ الرومانيسك أبعاداً تخييلية جعلت الرواية موضوعة على مسافة تفصلها عن اندماج متوهّم مع الواقع ومع الخطابات التبريرية التي كانت تقدم عن ذلك الواقع .

اللحظة الثالثة أسميها الكينونة المتكلمة والبحث عن أشكال جديدة منذ السبعينات أو قبلها بقليل كأنما فعلاً تعيش الرواية العربية بدون يقين أيديولوجي يحمي ظهرها ، بدون أمل يتخايل أمامها . أي أنها أصبحت رواية تعيش المغامرة لحسابها ، وهذا في رأيي أمر على جانب كبير من الأهمية . ولا يخلو المشهد من مفارقة . لأنه بعد عام 1967 ، بعد ما اصطلح على تسميته بنوع من التجاوز بفترة الانهيارات ، أخذت الرواية على غير ما كان متوقعاً تنهض وتشقّ طريقها بجدّية أكثر وبصوت أعمق لأنها فعلاً أخذت حرية أكبر بعد أن فقد كل شيء وضوحه المزيّف ، وانقلبت الأحادية إلى شظايا متعددة ، وغدت الهاوية شبحاً يتهدد الفرد كما يتهدد الجماعة . أخذت الرواية تغامر وسط هذه المتاهة لتجيب على الأسئلة المستعصية من خلال نصوص تلامس الحدود القصوى في الشكل

والمضمون . أخذت تستنطق الجسد واللاوعي ،المجتمع وبنياته ، التاريخ وخياناته . والأهم أنها في هذه المرة ، منذ السبعينات ، هذا التحول يتم بدون أن يستظل بأدلجة متعسّفة ، بدون التزام مؤمثل ، يأخذ الأشياء من فوق . وإنما من خلال استعادة الذات ، ذات الروائي . وأنا لا أسمّي هذه فردية . استعادة ذات الروائي صوتها المغيّر من قبل . وأظن أنه لتوضيح هذه الفكرة أو لفهم هذه النصوص كما أراها لا بد أن نتذكر المناخ الهادر ، مناخ الخطابات في كل العواصم العربية بدون استثناء التي تمارس نوعاً من الإخصاء للمواطن عبر هذا الكلام الأجوف الكثير، نجد في هذه النصوص الروائية لغة أخرى ، غير الآمرة ، لغة تسعى إلى نسج نوع من الحميمية مع القارىء قد لا تكون مؤثرة في الآن نفسه ، ولكنها تمهِّد لأشياء أخرى . وما ألاحظه بالنسبة لهذه الفترة هو أن أسماء الروائيين الذين كتبوا نصوصاً جيدة أكثر مما نتوقع . فمنذ السبعينات لم تعد النصوص الروائية الجديدة مقتصرة على مصر أو الشام أو العراق ، بل أصبحت توجد في كل الأقطار العربية مع تفاوت بطبيعة الحال في الكمّ وأحياناً في الجودة . ولكن هناك حساسية جديدة تجمع روائيين ، أقصد الذين يخوضون المغامرة لحسابهم بدون أن يكونوا مجرد ترديد لتفكير أيديولوجي مسبق . وفي هذا الإطار لا أميل إلى وضع تقسيمات حاسمة بل أرى أن التداخل بين كتاب من جيل سابق وأجيال لاحقة هو الذي يضع هذه الروايات في مواجهة اللغة الجوفاء ، اللغة الآمرة ، اللغة المرتبطة بتخييل مسطح . ولذلك فأنا أذكر بعض الأسماء أو أهمّها في نظري . نجد من جديد جبرا ابراهيم جبرا ، ادورا الخراط ، غائب طعمة فرمان ، عبد الرحمن منيف ، غالب هلسا ، أميل حبيبي ، الطيب صالح ، عبد الله العروي ، غادة السمان ، فؤاد التكرلي ، هاني الراهب ، حيدر حيدر إلى جانب من كتبوا بعدهم وحاولوا الدفع بالتجريب إلى محاولات أخرى مثل صنع الله ابراهيم ، جمال الغيطاني ، الطاهر وطار ، الياس خوري ، بهاء طاهر ، محمد زفزاف ، يوسف القعيد ، ابراهيم أصلان ، صبري موسى ، عبد الحكيم قاسم ، حنان الشيخ ، جميل ابراهيم عطية ، عبده جبير ، خليل النعيمي ، مؤنس الرزاز ، سليم بركات . . إلخ . . واللافت في روايات هذه المرحلة الممتدة إلى الآن هو تجديد الواقعية وتطعيمها بعناصر مستمدة من أشكال

ووسائل تعبيرية أخرى . وبذلك نلاحظ المزاوجة بين الفانتازيا والأسطورة والمحكيات الموروثة ،وكذلك اللجوء إلى استعارة سردية كتب التاريخ والقصص الشعبية وتقنيات الصحافة والسينما والوثائق إلى جانب شكل الرواية داخل الرواية واستيحاء الرواية النسبية للورانس داريل ومزج اللغة المتداولة بالخطاب الصوفي وهذيان الشعر .

هذه المرة ، في هذه اللحظة والتي تستمر إلى الآن نجد بالفعل أن هناك تجسيداً قوياً للتحوّل الذي ظهر في مفهوم الأدب لا باعتباره تابعاً لخطاب فكري أيديولوجي مسبق ولكن باعتبار أن الأدب رغم تأثره بالأيديولوجية ،وبالمجتمع فإنه يدخل في حوار صراعي ، في حوار مساءلة مع الخطابات الأخرى . بطبيعة الحال هناك بعض التعميم لأننا نجد أن هناك فروقاً بين كاتب وآخر من نفس الاتجاه أو مع اختلاف في الصياغة الفنيّة . فإذا قارنا مثلاً بين كاتب فلسطيني يعيش في العراق هو جبرا ابراهيم جبرا في روايته الأخيرة « الغرف الأخرى » وكاتب مصري هو صنع الله ابراهيم في روايته « اللجنة » نجد أنه برغم الاشتراك في الحساسية في الثيمة أو الموضوع الأساسي ، فإن كلاً منهما ينسج مناخاً كافكاوياً يشخّص الواقع السديمي العبثي ويحيل على غرائبه ولكن بتقنية مختلفة ورؤية مختلفة أيضاً . « اللجنة » لها إيقاع ساخر فنتاستيكي بينما « الغرف الأخرى » تتوشح بوشاح الخرافة الرمزية ذات النكهة الشعرية .

النقطة الثالثة في هذا العرض أسميتها النقد والرواية : حوار ملتبس . لا أحاول أن أؤرخ لنقد الرواية العربية فيها وإنما أريد أن أشير إلى أن هذه العلاقة الملتبسة بين أسئلة النقد وأسئلة الرواية حالت دون إنتاج تصور معرفي مشترك يجعل من عطاءات الرواية ، وهي عطاءات تصل إلينا عبر منعرجات وبطرق ملتوية ، جزءاً أساسياً في التصوّر إلى جانب الفهم أو الإدراك المنبني على المفاهيم وعلى التحليلات المجرّدة . وأشرت إلى أن النقد في البداية كان مرتبطاً بمدرسة الاحياء ، وفي فترة أخرى ارتبط بتوجيهات مذهبية ، وخاصة الوجودية أو الواقعية الاشتراكية ،وعلى أهمية هذين النقدين فإن الكثير مما قالته النصوص الروائية والذي كان الكاتب بوعي أو بدون وعي يتعدى السياق والنطاق

ويضيف أشياء كثيرة . ثم في المرحلة الراهنة فإن النقد العربي ، لعدة عوامل من أهمها محاولة إضفاء العلمية على النقد عبر تدريسه في الجامعات ومن خلال التفاعل مع المناهج الحديثة : البنيوية ، والتحليل النفسي ، وسوسيولوجيا الأدب ، والسيميائيات ، كأنما أعطى الأسبقية للنموذج وللتحليل وكثيراً ما يغلق الأسئلة الجوهرية للنصوص الروائية . لكن مع ذلك ، يخيل إلي أن الحوار بين النقد والرواية ، هذه الرواية الجديدة ، يبدو ملتبساً . خاصة وأن الروائيين العرب لا يتوفرون على كتابات نظرية تسند استراتيجيتهم وتوضح أهدافهم النظرية . كل ما توافروا عليه هو استجوابات أو مداخلات في بعض اللقاءات . وأحاول أن أرجع سبب هذا الالتباس ، سبب هذا الحوار المعاق إلى حدّ ما بين الرواية والنقد ، إلى الالتباس العام الذي يطبع الساحة الثقافية العربية من عام 1967 خاصة نتيجة لانهيار كثير من الأجوبة الجاهزة . فأدى ذلك إلى انبهام وتقهقر تجاه الأسئلة الأساسية وفي طليعتها سؤال الحداثة المتعلق بأولوية تفكيك البنيات الاجتماعية والسياسية والفكرية ذات الخلفية اللاهوتية ، وهي بنيات ترفض الصيرورة وتريد أن تحتمي بمثيولوجيا الثبات الاونطولوجي . وهذا ما يجعل تلك البنيات قادرة على الالتفاف على منجزات الثقافة المتنوّرة . والأدب المراهن على حرية الإنسان وإبداعيته اللامتناهية . ولذلك أنا أجد أن سؤال الرواية هو سؤال الثقافة العربية الآن بامتياز : الرواية بوصفها أداة معرفة ، وأداة تفكيك للغة الأحادية . مثل هذا التفكيك ، لكي يكون فاعلاً ، لا يكفي أن تسطّره الخطابات الأيديولوجية والتحليلات المفهومية ، لأن هذه البنية المضادة للحداثة ضاربة بجذورها في أعماق التاريخ والمخيّلة العربيين . الرواية ، إلى جانب أشكال تعبيرية أخرى ، مهيأة في نظري لإعادة تثمين المتخيّل واستثماره في مجال الحلم وحب الحياة وتحرير الدنيوي من أخرويات المقدّس . وواضح أن الرواية التي أتحدث عنها هي التي لا يعتمد كتابها على استراتيجية النجاح السريع . في هذا المستوى ، يخيّل إلي أن الرواية العربية تلتقي بالرواية العالمية ، لأنها تصل عبر مسيرتها القصيرة إلى سؤال البدايات ، سؤال « الخانة الفارغة » الذي يجعل من الرواية مستقبلاً باستمرار ، يحكم عليها بأن تنسى ماضيها لتوجد من خلال نصوص تخلخل الأجوبة المكرّسة

واللغات المحنطة وتشدّ الروائيين إلى خانة السرد المبتذل ولكن المنبثق من صلب الحياة .

ميشيل دوغي

شكراً للسيد برادة . الآن تقوم قواعد اللعبة على قيام المعقبين بإيراد عدد من التعليقات المعدّة سلفاً . وفي هذا الصدد سأدعوهم واحداً واحداً للإدلاء بتعقيبهم باختصار . وبعد ذلك سيعطي المجال لنقاش أكثر عمومية . إذن أعطي الكلمة للأول على القائمة السيد فيليب بوابيه .

فيليب بوابيه

أعتقد أنني سأتناول عنصرين . فهناك أولاً ما قاله السيد محمد برّادة حول النقد النظري كما أسماه بشكل بدا معه وكأنه يشتكي من وجوده بعض الشيء . وصحيح أن لهذا النقد مخاطره . وهناك التصنيف الذي أورده جان جاك بروشييه حول فئتين من النقّاد . . وأنا أعتقد أن بإمكاننا أن نشير إلى ثلاث فئات بالأحرى . الاثنان اللذان أشار إليهما صحيحان ، ولكن بالنسبة إلى الفئة الأولى يخيّل إليّ أن ثمة تقسيماً ثانوياً لا يقل أهمية . أنا لن أعود هنا إلى النقد الصحافي الذي توسّع في الحديث عنه وأشار إلى ضوابطه وقواعده الإعلامية وإلى مهمته في ترغيب الجمهور بالقراءة ، بل سأتناول النقد الآخر . لقد أورد بروشييه اسمي بلانشو ومارت روبير فيما يتعلق بالنقد الأكثر تعمقاً . أعتقد أن ثمة نمطين من النقد يختلفان عن بعضهما البعض تماماً . هناك أولاً ذلك النقد الذي يستند بطريقة منتظمة إلى عدد من الحقول النظرية ، وسأدعوه أنا ، من دون أن تحمل تسميتي له أية رنة شتائمية ، « النقد الجامعي » ، وغايته المحددة هي إنتاج نصّ أو خطاب يكون قادراً على نقل معرفة معينة . . وذلكم هو على أي حال الدور الذي يلعبه مدرّس الأدب حين يمارس النقد الأدبي . وبالنتيجة يكون من الطبيعي أن يتم اللجوء في هذا الميدان إلى مجموعات ، وإلى اسنادات ومراجع نظرية ، بنيوية الاتجاه ، أو تسير في طريق التحليل النفسي . . الخ .

بيد أن هناك ميداناً ثالثاً للنقد أودّ أن أقول بشأنه بعض الكلام ، ولو أنّي

سأعود إليه فيما بعد ، وهو ميدان يبدو لي مهماً وفي إطارة أضع بلانشو ، هذا الميدان هو ميدان نقد الكاتب . أي أنه من نتاج الكاتب الذي من بعد أن يكون قد قام بجولة في عمل أثر أدبي ، يبدأ دائماً على أي حال في تعلّم القراءة قبل أن يكتب ، كما يبدأ بالعثور على لذّة في القراءة قبل أن يعثر على لذة في الكتابة . إن هناك عدداً كبيراً من الكتّاب تبدو هذه الظاهرة لديهم ظاهرة كلاسيكية وخاصة في مجرى تطويرهم لعملهم الروائي ، حيث نراهم غالباً ما يعودون إلى قراءاتهم وتستبدّ بهم رغبة الحديث عنها . في هذا الصدد يرد إلى ذهني اسم ميشيل بوتور الذي خاض هذا النوع من النقد على الرغم من كونه أستاذاً . . إنه هو أيضاً يخوض في نقد الكاتب .

هذا النوع من النقد ، أولاً ، هو أدب خالص . ويخيّل إلي أن هذه هي الملاحظة الأولى التي يمكن إيرادها ههنا : ملاحظة تقول إن كتابات بوتور وبلانشو النقدية هي قبل أي شيء آخر كتابات تنتمي إلى بوتور وبلانشو . وهو أمر يُرى على الفور . هذا بينما نلاحظ أن النقد الجامعي ، ومهما كان موهوباً ـ وسأستعير هنا ما قاله بروشييه عن النقد الصحافي ـ ، لا يكون فيه توقيع الكاتب مهمّاً . إنه نقد تشكّل من أجل نقل معرفة معينة . . لذلك لا يهم التوقيع كثيراً في نهاية المطاف . أما بالنسبة إلى نقد الكاتب ، فإن التوقيع أساسي ، على الأقل بالنسبة لذاك الذي يكتب . . فالكاتب هنا يغوص في نفس الإشكالية التي يغوص فيها حين يكتب نصوص التخييل . بمعنى أن علاقة النقد بالتوقيع هنا مسألة في غاية الأهمية . . وربما كان بإمكاننا أن نخوض فيها هنا .

المسألة الثانية التي تبدو لي جوهرية في ميدان نقد الكاتب هي أنه ،على خلاف ما هو عليه الأمر بالنسبة للنقد الجامعي الذي يرتبط بالمعرفة المنقولة ، حتى حين يحدث له أن يستند إلى الحقول النظرية فإنه يخوض في تلك الحقول انطلاقاً من علاقة اللذة ، تماماً مثلما هو الحال بالنسبة للكاتب حين يكتب نصوصاً تخييلية . وبالنتيجة نراه غير مدين لقارئه بأي كشف حساب . وهو ، في إطار علاقة اللذة هذه باللغة ، سيسعى إلى تطوير بعض الخطابات . وهنا ، لكي أستخدم صيغة مبسّطة ، سأقول إن الكاتب الذي يسعى للكتابة انطلاقاً

من قراءاته ، ما الذي يفعله في نهاية المطاف ؟ . إنه يسعى لرفع الأثواب التحتية للغة لكي يرى ما الذي يوجد تحتها . بمعنى أن هناك علاقة شبقية جليّة ، هناك علاقة لذّة ومتعة ، وإن هذا ما سيحاول الكاتب أن يوصله ، وهذا ما يجعلنا نقرأ كتابات الكاتب النقدية بطريقة مغايرة تماماً للطريقة التي نقرأ بها نصوصاً أخرى قد يمكن لها أن تكون شديدة الأهمية على أية حال ، وقد يمكنها أن تساعدنا على فهم الأعمال الأدبية ، مثل النصوص التي يكتبها جينيت أو تودوروف ، وهي في جملة الأمر أكثر استناداً إلى معرفة ظاهرة وقابلة للتوصيل .

إذن ، يخامرني الاعتقاد بأننا هنا إزاء طبيعتين نقديتين مختلفتين إلى حد كبير . وهذا ما يقودني إلى ملاحظة أخيرة تجمع هاتين السِّمتين معاً ، النقد الجامعي ونقد الكاتب . إن ما يميّز هذين عن النقد الصحافي هو أنه منذ اللحظة التي يمارس فيها نقد أكثر تطوّراً ، يكون الناقد مجبراً ، في لحظة من اللحظات ، على ربط العنصر الذي يرصده (الفصل السردي ، الشخصية ، الموقف ، المشهد ، أو أي شيء تشاؤون) بمجموع أكثر اتساعاً هو ، أولاً ، الكتاب نفسه ، لكنه قد يكون أيضاً مجمل مؤلفات الكاتب . . . الخ .

وهذا هو السبب ـ كما أشار جان جاك بروشييه ـ الذي يجعل غالباً ممارسي هذا النمط من النقد ، يسعون للاشتغال على كتّاب الماضي ، أي على كتّاب تتوافر مجمل أعمالهم ، بحيث يمكن للناقد أن يضع الأمور في علاقة بعضها مع البعض الآخر . وأعني بهذا ـ وسأستعير هنا عبارة شديدة الجمال عثرت عليها لدى نابوكوف الذي كان يقول إننا لا نستطيع أن نقرأ كتاباً أدبياً ، نحن نعيد فقط قراءة هذا الكتاب ـ أننا في هذا الحقل النقدي لا يسعنا الحديث عن كتاب ما إلا انطلاقاً من إعادات قراءة تسمح بوضع كل عنصر في علاقة مع شمولية المجموع . والأدب هو هذا . الأدب يوجد لأن هذه العلاقات موجودة ، إن لم يكن في القراءة الأولى ، ففي القراءات الأخرى . ولهذا السبب لا يمكن للصحافيين ، في نهاية الأمر ، أن يفعلوا أي شيء آخر غير القراءة الأولى ، حيث يلخصون القصة ويقولون غالباً : هذا جيد أو هذا غير جيد . ليس بإمكانهم أن يفعلوا أكثر من هذا . إذ انطلاقاً من إعادة القراءة فقط إنما تبدأ

بالمثول إمكانية وضع الأمور في علاقة بعضها مع البعض الآخر ، ويحضر ، بالتالي ، النقد الأكثر تطوّراً .

حنان الشيخ

لا أحكي شعوري لأني متطفّلة ، فللنقد معلموه والمتخصصون به . وأنا مجرد كاتبة روائية . لكني أريد أن أضيف ملاحظاتي عن النقد لأنه هو الجسر بين الكاتب والقارىء . هو مرآة يتأمل بها الكاتب ويتعرّف من خلالها على الضعف والقوة في كتابه . طبعاً يتوقف هذا على جدّية النقد وعلى قابلية الكاتب على تحمّل السلبيات والتعلم منها في أعماله القادمة . بنظري أن النقاد الجدّيون قلائل ، يكادون لا يؤثرون على النقد ؛ أكاديميون يكبّون على دراساتهم للأدب ونقده بكل إمعان وبطء ، فينشرون دراساتهم الجدّية والجيّدة في كتب ونشرات أدبية ليست في متناول القارىء العادي اليومي . فالنقّاد الآخرون معظمهم من الصحافيين الذين يهتمون بالكتابة عن كل شيء فني بما فيه الرواية . لذلك فهم انطباعيون في نقدهم . والنقد ليس إعطاء القارىء فكرة عما تقوله هذه الرواية أو ذاك الكتاب فقط ، بل إلقاء الضوء على ما يحدث من تيارات ثقافية وأدبية . إذ أن الرواية هي صوت للكلام غير المنطوق ، ضمن صفحاتها الخارجة عن الزمان والمكان ، فهي تعطي العقل حرية التنقّل بين الماضي والحاضر وغالباً ما تُريه المستقبل ، إذ هي التي تنشر بكل صدق الضوء على وجه مجتمع ما وإضاءة مكنونات قلبه . الكتابة الإبداعية هي في جوهرها نقد للواقع . إنها مرآته الأولى . فالرواية مثلاً لا تكتفي بتقديم عرض أو تصور للمجتمع بل تقترب منه نقدياً ، أي تقدمه من زواياها هي ، وعندما لا تجد جواباً في النقد الأدبي للنقد الذاتي يقدمه العمل الإبداعي نشعر وكأن المجتمع لا يقدّم أجوبة على نقدنا ، فتنقطع الدورة بدلاً من أن تتكامل . الكاتب ناقد يحتاج إلى ناقد . وشكراً .

أحمد المديني

سأحاول أن أجعل تدخلي أو تعقيبي ملتصقاً بجانبين : الجانب الأول

الذي يعنيني ويعنيكم مباشرة ، هو التعقيب على مداخلة قيلت هنا . والجانب الثاني هو الجانب العام للنقد والذي نستطيع أن نتحدث عنه الساعات الطوال . ولكن سأحاول ما أمكن أن أجعل الجانبين معاً يلتقيان حول محور واحد . وهذا المحور هو مشكلة وإشكالية النقد العربي الحديث والمعاصر . ويمكن إلى حدّ ما ، باتخاذ العرض الذي قدّمه الأستاذ محمد برّادة مظهراً لهذا المشكل ولإشكالية نقدنا . بعبارة أخرى ، إن هذا العرض الذي يأخذ العنوان : « أسئلة الرواية ، أسئلة النقد : حوار مستحيل ؟ » يحتاج إلى أن تُطرح عليه أسئلة ثانية . السؤال الأول هو : ما موضوع هذه الأسئلة ؟ . والسؤال الثاني : ما موضوع نقد هذا النقد ؟ . أما الحوار فبالفعل هو مستحيل ، ولكن استحالته ليست بالمفهوم أو بالمعنى الذي استمعنا إليه في نهاية العرض ولكن بمفهوم آخر سأتطرّق إليه . ربما كنت محظوظاً بعض الشيء لأنني متوفر على العرض بأكمله(*) . وهذا العرض يقول صاحب البحث إن دراسته للرواية أي لأسئلتها وأجوبتها لا تحرص على التقيّد بالتتابع التاريخي لظهور النصوص الروائية ، وإنما يقول الأستاذ محمد برّادة : أحاول أن أقدم تصوري من خلال قراءاتي وتقييماتي . واضح تماماً أن هنالك رفضاً لأية كرونولوجية ولأي « لانسونية » . جيد . ولكن التقييم الذي استمعنا إليه منقطع تماماً عن المرجعية الأساسية التي انطلق منها الأستاذ محمد برادة وهي مرجعية بارتية ، أي تعود إلى منتصف الستينات ، وبصفة خاصة لكتاب رولان بارت « النقد والحقيقة » . ومن الطريف تماماً أن محمد برادة ورولان بارت الذي يردّ على ريمون بيكار يتواجدان معاً في نصٍّ واحد ، أي أن محمد برادة هو رولان بارت وريمون بيكار في آن واحد . لا عجب في هذا فإن هذا جزء من إشكالية النقد العربي المعاصر ، على أساس أنه نقد مصالح تربّى في أحضان ثقافة قديمة ويتطلع إلى ثقافة جديدة . لكن مشكلة نقدنا هي أن ماضي النقد الغربي هو مستقبل النقد العربي . في هذه الحالة ، هذا التصنيف الزمني (الكرونولوجي) للرواية العربية باعتبارها تنتمي إلى ثلاث لحظات ، ثلاث حقب ـ أي هنالك تحقيب وليست هناك لحظات تجنس وانتساب للرومانيسك / الكينونة / المتكلمة ـ هذا التحقيب المقدم بطريقة وصفية خاضع لنسق معياري ، وهذا النسق المعياري هو الذي يرفضه الناقد نفسه . وهو نسق يسمح

* انظر النص الكامل لمداخلة محمد برادة في الملحق الأول لهذه الجلسة الرابعة

له بطبيعة الحال أن يوزّع أوسمة هنا وهناك ولا يقرأ النصّ . طبعاً إنه يقرأه ، لكن بطريقة التصنيف وبطريقة المعيارية ، في حين أن رولان بارت في « النقد والحقيقة » وفي « عناصر السميولوجيا » و« حول راسين » يقدم مرجعية ، وإنني أرى هذه المرجعية في خلال مجموع من الفكرات وأستطيع أن نعود إليها إذا احتاج الأمر إلى ذلك ، فهي موجودة ومتوفرة ، وهذا شيء جميل . لكن كما قلت إن هنالك هذه التناقضات أو هذه العناصر التي تسبب الالتباس وتقود إلى إشكالية لنقدنا المعاصر . ما الذي يبقى مطلوباً في الواقع ؟ . المطلوب بالفعل هو طرح الأسئلة الجوهرية على النصوص . وهذه الأسئلة الجوهرية يصعب علي أن أحددها طبعاًباعتبار أني شخصياً أوجد في نقطة تقاطع بين نصّين : بين نصّ أزعم أنه إبداعي أكتبه ، وبين ممارستي النقدية التي أزعم كذلك أنني أمارسها . هذه الأسئلة الجوهرية لا يمكن أن تستنبط إلا بقراءة ، بالفعل ،تستخدم المرجعية السيمية وتستخدم المرجعية البارتية وتتنصل أو تطّرح كل مسبقات الأيديولوجية الجاهزة ، وتطرح المعيارية والخانات ولا تبحث عن ملء خانات فارغة متصورة سلفاً ، لكن تعتبر أن كل نصّ جديد هو خانة يمكن أن تمتلىء بالفهم وبالمعنى وبالدلالة . وأحب أن أختم هذه الكلمة بأن أقول إن النص الروائي العربي والكاتب الروائي يوجد بالفعل بينه وبين الناقد (أو الناقد المفترض) حوار فعلاً مستحيل ، ليس لأن أسباب الحوار منعدمة ولكن لأن الناقد ،جامعياً كان أو كاتباً أو ناقداً وسطاً أي هجيناً بصريح العبارة ، هذه الارتباكات ،هذا التذبذب لا يساعد بتاتاً على وجود حوار حقيقي . وأقول في النهاية إن النصّ هو في غنى عن هذا النوع من النقد . إن النصّ موجود بذاته ، بحركيته ، بديناميته ،بمؤهلاته . والمشكلة هي مشكلة النقد إن استطاع بالفعل أن يلاحق هذا النص خارج الإيقاع الزمني السريع . وشكراً .

الطاهر وطّار

إن كل من هنا ، مثلما قالت الأخت حنان ،مبدع . ولست اختصاصياً في التنظير ولا في البحث الأكاديمي ولكن لي تجربة تمتدّ على ثلاثين سنة ،علاقة مع النقد ـ وأحدد بين قوسين أني والحمد لله محظوظ مع كثير من النقاد ، مع أكثر

من تسعين بالمائة منهم ـ وبالتالي ليس لدي أغراض شخصية مع النقاد .
الخلاصة هي أن النقد السائد في عالمنا العربي وعالمنا أيضاً الأوربي المنعكس علينا ، وأنا أحسّ بأن الأرض صغيرة جداً الآن ،عبارة عن عمارة تماماً ،وفرنسا بالنسبة لي هي الطابق الرابع أو الخامس في عمارة صغيرة هي الكرة الأرضية .
لهذا الخلاصة هو أن الطبقية والصراع الطبقي هما اللذان يسودان ويسيطران على النقد في داخلنا . في بلداننا العربية وسائل الإعلام ، المجلات والتلفزة والإذاعات ودور النشر وغير ذلك محتكرة بين أيدي العسكر ، وبين أيدي سدنتهم وخدمهم . ومجلاتنا وصحفنا وجرائدنا العربية خارج الوطن العربي مع الأسف الشديد محكومة من طرف البترو دولار الذي هو أيضاً في يد العسكر في كثير من الأحيان . المؤسسة الإعلامية الغربية وأنا هنا في هذه القاعة أحسّ بأني غريب جدّاً لأني لا أجد المبذعين اليساريين هنا ، ولا أجد النقّاد اليساريين هنا ، أجدهم في موسكو ، في صوفيا ،حتى في الجزائر . ولكن في باريس أجد نفس المدرسة التي تريد أن تفرض نفسها عليّ في داخل بلدي وهي المدرسة العدمية . هذه المدرسة التي تكرّس كل جهدها لإبعادنا عن آراغون ،لإبعادنا عن بابلو نيرودا ، لإبعادنا عن غوركي ،لإبعادنا عن جورج أمادو ، لإبعادنا عن غارسيا ودفعنا إلى ألا نقول أي شيء يمسّ بسياستِنا أو يمسّ حياتنا اليومية .
قرأت العدد الأخير من « الماغازين ليترير » وأسأل الدكتورة المحترمة مدام توميش : هل هي مقتنعة بأن الكتاب العرب الاثني عشر الكبار ،هل هم حقاً الكتاب الاثنا عشر الذين قدمتهم الماغازين ليترير ؟ . لا نجد هنا مع الأسف الشديد غير مدعوّين ، ليس من ضمنهم حنا مينة ، ليس من ضمنهم جمال الغيطاني ، من ضمنهم كتّاب فقط لأن دور النشر التجارية نشرت لهم . وأنا أقول هذا الكلام وأكرّره . طبيعي ، يصدر في فرنسا حوالي خمسمائة عنوان في اليوم ، يصدر في مصر حوالي مائة عنوان في اليوم . المجلات محدودة والنقّاد في خدمة الاستهلاك اليومي والقارىء غير حرّ أصلاً . قتلوا الشعر الآن . الشعر في أوربا الرأسمالية لا يقرأ . قتلوه . أيّ ناشر يقول لك إن الشعر ياأخي لا يربح .
لا أنشر الشعر . قتلوا القصة القصيرة ،وهي الفن الإنساني الجميل والراقي والمحتاج إلى رعاية . لا نجد ناشراً حتى في عالمنا العربي اليوم يتحمّس لنشر القصة القصيرة . وهم بصدد قتل الرواية لتستريح المؤسسة السائدة ، الحاكمة ،

الرأسمالية أو العسكرية ، من ضجيج الإبداع . فيبقى الفيديو ، يبقى التلفزيون ، يبقى البورنو ،وغير ذلك . هذا لا يعني أني متشائم إلى هذا الحدّ . أنا أثق في جامعات الدنيا كلها حتى وإن كانت متحيِّزة . حتى وإن كانت السوربون ترفض أن تدرّس في إطار الواقعية الاشتراكية . أنا أثق فيهم لأن هناك عاملاً جامعياً ،عاملاً إنسانياً . تأملوا ! عاملاً مجرّداً من أي تجارة إذا صح التعبير ،ولو أنّه لا يخلو من أنه في خدمة المؤسسة الرأسمالية . شكراً على عدم الأكاديمية وعدم الموضوعية أحياناً في كلمتي وشكراً .

غالي شكري

لقد استمعت باهتمام شديد لكلمة الأستاذ بّرادة التي قدم فيها توصيفاً من وجهة نظره لتاريخ أو تطور الرواية العربية . ولكني كنت أطمح أن يرتبط هذا التوصيف بالجزء الثاني من ورقته وهو الجزء الخاص بالنقد . استأذنه في أن أتعرض ، في خطوط عريضة جداً ، للموضوع نفسه من مدخل آخر . فإني أعتقد أن هناك ثلاث نقاط يتقاطع عندها النقد مع الرواية في اللغة العربية : النقطة الأولى هي إشكالية العلاقة مع الغرب . فهذه الإشكالية التي تصوغ أحد نواحي ،بل أحد عناصر الرواية العربية ، هي أيضاً إشكالية خاصة بالنقد . والحقيقة أن إشكالية العلاقة مع الغرب (التي بالطبع لن أتعرض لها هنا تفصيلاً) لا تخصّ الرواية ولا تخصّ الأدب وحدهما ، وإنما تخصّ المجتمع العربي بأسره في إحدى مراحل تطوره . وبالتالي فالرواية ليست منفردة هنا وإنما هي جزء من كلّ . ولكن إذا كان الاقتصاد في هذه الإشكالية يخضع للاحتكارات الامبريالية كما تعلّمنا ، إلا أنني أظن أن الأدب في ضوء هذه الإشكالية كان نقطة إيجابية بارزة وصياغة للصعود الوطني في الأقطار العربية . أي أنني لست مستعداً لقبول الفكرة شبه الشائعة عند البعض بأن الأدب العربي والرواية من ضمنه قد خضعت لأطروحات مستوردة (هكذا التعبير) قادمة من الغرب . إنني أظن أن لكل لغة عبقريتها الخاصة ،وأن اللغة العربية التي كتبت بها الرواية العربية ، وأتكلم عن الرواية وليس عن التمصير والتعريب وما إلى ذلك ، الرواية العربية شبه المتكاملة التي كتبت بلغتنا والتي نحت كتّابها شخوصهم من التربة المحليّة وأداروا الحوار أو كتبوا السرد من صميم المناخ

الذي عاشوا فيه ، هذه الرواية أو هذا الأدب لا أستطيع أن أقول عنه بشكل عام ومطلق إنه قد استورد من الغرب . هناك تأثّر ، هناك تفاعل ، هذا عنصر واحد من عناصر التشكل الأدبي العربي الحديث . وقد كانت الرواية عنصراً إيجابياً وصاعداً ، ومن ثم فإن روائياً عربياً لا يحتاج إلى تثبيت انتسابه إلى وطنه أو خصوصيته أو حضارته بالعودة إلى الماضي . إنه لا يحتاج لاثبات شرعيته من الماضي وإنما بعمله الأدبي مباشرة هو يثبت هذه الشرعية .

الإشكالية الثانية هي إشكالية التجزئة العربية . هناك سؤال مضمر في كل ما سمعت حتى الآن من تسجيل لخطوات أو حقب أو لحظات تطور الوعي العربي . هناك سؤال مضمر ، هو : هل هناك رواية عربية أم هناك روايات متعددة ؟ . في ظني أن هناك رواية عربية من جهة ،وأن هناك روايات قطرية وإقليمية وأحياناً طائفية وعرقية ،من جهة أخرى . وفي ظني كذلك أن الرواية العربية ، أي تلك التي تكتب من أي مكان في الوطن العربي ويقرأها القارىء فيشعر أنه ينتمي إليها وأنها تنتمي إليه ،قد وجدت في مرحلة قريبة لعلها فترة الستينات . فإنني أظن أن المراحل السابقة كانت مراحل الرواية القطرية : الرواية المصرية ، الرواية العراقية ،الرواية الجزائرية ،لأن الطبقة الاجتماعية والتشكيل الاجتماعي الذي تطورت من داخله هذه الرواية ، كان تشكلاً إقليمياً وتشكلاً قطرياً . وهذا ليس كلاماً يعادي هذه الرواية وإنما هو مجرد توصيف حتى نحدّد الألفاظ والمصطلحات الدقيقة عندما نستخدم تعبير الرواية العربية ، وعندما يأتي الحديث عن ارتباط هذه الإشكالية بالنقد العربي .

الإشكالية الثالثة هي إشكالية التطور الاجتماعي . تاريخنا ليس صدى للتاريخ الأوربي . نشأت البورجوازيات أو أشباه البورجوازيات المنسوخة في أقطارنا العربية على نحو مغاير تماماً لنشأة البورجوازيات القومية الأوربية . ولقد كان لهذه النشأة انعكاساتها الحادّة على البنية الأدبية العربية وفي مقدمتها البنية الروائية . ولذلك فإن التطورات التي حدثت لهذه الرواية لا يجوز أن نسقط عليها ، مباشرة ، التاريخ الأدبي الأوربي ،أو مصطلحات هذا التاريخ .

هذه الإشكاليات الثلاث نجت منها الرواية كإبداع فني . الرواية العربية بالفعل حققت إنجازات لا سبيل لنكرانها في كافة المراحل التي عرض لها الأستاذ

برّادة : في مرحلة النشأة أو في المرحلة الوسيطة أو في المرحلة الحاليّة هناك إنجازات حقيقية ،ولا أستطيع ، في تقييم الأعمال البارزة لهذه الرواية ، إلا أن أقول إن هناك رواية حقيقية ، رواية أصيلة ، بينما لا أستطيع أن أقول القول نفسه عن النقد الذي صاحب هذه الرواية . بل أرجو ألا أكون مبالغاً إذا قلت إن التفرقة بين نقد روائي ونقد آخر ليس كذلك (نقد شعري أو نقد للقصة القصيرة) لم يصل بعد إلى درجة من الوضوح في أدبنا العربي الراهن . ذلك أنه خلال مراحل تطور الرواية كان النقد محصوراً ،وربما ما يزال ،بين اتجاهين : الاتجاه الأول هو الاتجاه الانطباعي . طبعاً كلمة الانطباعي هنا لا علاقة لها بالمعنى الفني الدقيق للمذهب الانطباعي في التاريخ الأدبي ، أنا أقصد بها التأثرية أو هذه التصورات المباشرة التي يتلقاها الذهن عن العمل الأدبي فور قراءته دون أي جهد تحليلي ، وإنما هو جهد وصفي في الأساس . هذا اتجاه ؛وهذا الاتجاه يندرج تحته مباشرة عدة اتجاهات ،كأن نقول النقد التاريخي عند طه حسين أو نقد البيئة عند أمين الخولي إلى غير ذلك والنقد النفسي عند محمد خلف الله أحمد في مصر ، لم يكن هذا نقداً نفسياً ولا نقداً تاريخياً ولا نقداً بيئياً وإنما نقداً انطباعياً . غاية ما هنالك أن ترصّع المقالة ببضعة كلمات نفسية إذا كان المقال نفسياً ، أو تاريخية إذا كان المقال تاريخياً . ولكن في الحقيقة بشكل عام كانت هذه الأعمال أعمالاً انطباعية . هذا اتجاه . الاتجاه الآخر كله بمدارسه المختلفة كان تطبيقاً مرناً أو متشدّداً للمصطلحات المأخوذة عن النقد الغربي . أزمة النقد الأدبي الراهنة في الوطن العربي هي هذه بالضبط . لقد تحول النقد الانطباعي إلى مرحلة متدنية جداً فأصبح مجرد تعليقات صحفية كما قالت حنان الشيخ ، لا تغني على الإطلاق ولا تفيد لا القارىء ولا الكاتب وإنما تفيد مكاتب إدارة أعمال ومكاتب علاقات عامة . حقيقة ،هذا النقد الصحفي السريع والمتعجل لا يفيد إلا في هذه المجالات غير الأدبية وغير النقدية . أما النقد الجاد فهو الذي يأخذ في أغلبه مصطلحاته من النقد الغربي ، وليس هذا عيباً في ذاته ولكن العيب هو أن تغيب المحاولات التي تستكشف أغوار التجربة الأدبية العربية في وطنها الأول . النقد الذي يستخلص القوانين الفنية المضمرة داخل التجربة الأدبية العربية ذاتها . إننا بحاجة إلى فريق عمل ضخم يضع أمامه

إنتاج مائة عام في الرواية ،في الشعر ، في القصة القصيرة ،ويستخلص القانون العام لمسيرة الحركة الأدبية العربية ،والقوانين النوعية التي يمكن استخلاصها من القصة القصيرة ،من الرواية ،من الشعر ،من الأعمال الأدبية التي تراكمت على مدى مائة عام . وبعد أن نستخلص هذه القوانين المضمرة ، يمكن للنقد العربي المعاصر أن يصل إلى اكتشاف المصطلح الحقيقي الذي لا يصطدم برواية جبرا ابراهيم جبرا ، أو عبد الرحمن منيف ،ولا يصطدم بشعر يكتبه أدونيس أو محمود درويش ،لا يطبق متعسفاً بعض المصطلحات المأخوذة عن سياق مختلف كثيراً عن السياق الطبيعي الأدبي الاجتماعي لأدبنا ، هذه المصطلحات التي يمكن أن نفيد منها كثيراً . ولكن الأهم أن نبدع كما أبدع الروائيون أنفسهم ، الروائيون العرب أبدعوا أعمالاً عظيمة وباقية وأظن أن تجربتهم هي التي ينبغي أن تقود النقد ، وليس العكس . . وشكراً لكم .

جورج طرابيشي

عن وظيفة النقد ، سأتكلم دقائق خمس وبلغة شبه برقية أيضاً . إذا كانت الرواية واقعاً قائماً بذاته له قوامه الخاص وقوانينه الخاصة ، فإن النقد هو علم هذا الواقع الروائي . وتماماً كما في العلوم الإنسانية فإن علم الواقع الروائي أي النقد ، يمكن أن يتوزّع إلى عدة اختصاصات . فهناك ما يصحّ بأن يسمى علم اجتماع الرواية ،وما يصحّ بأن يسمى بعلم نفس الرواية ، وعلم تاريخ الرواية ، وعلم اقتصاد الرواية ،وعلم حفريات (أركيولوجيا) الرواية ،وعلم جمال الرواية ، إلخ . ولكن علم الرواية هذه موسوم بسمتين كلتاهما سلبية : فهو علم قاصر وهو علم تابع . علم قاصر أو حتى فاشل بمعنى أن المعرفة فيه منفصلة عن السيرورة . فالناقد يعلمك ما الرواية ولكنه لا يستطيع أن يجعل منك روائياً . مثله في ذلك تماماً مثل علم الاقتصاد ، فهو يعلمك ما الغنى و لكنه لا يجعل منك غنياً . ولو كان الناقد يستطيع أن يترجم علمه إلى سيرورة لبدأ بنفسه ولكتب الرواية بدلاً من أن ينقدها . والنقد ثانياً علم تابع ، بمعنى أن الناقد لا وجود له ولا قوام بدون الروائي . وما دمنا في هذه القاعة وعلى هذه المنصة فلنقل إن الروائي هو المحاضر والناقد هو المعقّب الأبدي . ومن النقاد من يكون دوره أن يكون المعقّب على المعقّب ، وذلك هو دور علم النقد بما هو

كذلك ، أي نقد النقد . وتبعية الناقد للروائي على درجات . فمن النقاد من يكون ظلاً للروائي ، كلّ دوره أن يردّد على نحو باهت ما قاله الروائي على نحو رائع ،وذلك هو إجمالاً دور الناقد الشارح . ولكن من النقاد أيضاً من يعطي لتبعيته مضموناً أكثر عدوانية ، وأنتم تذكرون ولا شك قصة ذلك العجوز الأشمط الذي يمتطي في ألف ليلة وليلة كتفي السندباد ولا يعود يفارقه : يأكل ويشرب ويتبوّل ، إلخ وهو راكب على كتفيه . فمن النقاد من يمتطي الروائي : يأكل ويشرب على كتفيه ويبرز فضلاته أيضاً في فعل تطفّل مطلق ،وأنتم تفهمون أيّ نقّاد أعني . إنه ذلك الذي لا يهمه سوى أن يتّخذ الروائي مطية ليقول ما يريد قوله بدون أن يكون ثمة علاقة بين ما يفرزه من أقوال وبين ما قاله الروائي فعلاً . ومن النقّاد ثالثاً من يكون أكثر أمانة ولكن أكثر فاعلية أيضاً في تبعيته للروائي وذلك هو الناقد الذي يلعب بعض الدور في إنارة العمل الأدبي . ولكن مثله في ذلك كالقمر في النظام الشمسي : فهو لا ينير إلا بما ينعكس عليه من نور النصّ الروائي . وأخيراً ، وإذا تابعنا هذا التشبيه ، فإن من النقّاد من يصل إلى أعلى درجة ممكنة من الاستقلال الذاتي في التبعية عندما يجهز نفسه بدون أن يخرج عن دوره القمري ، يجهز نفسه بمرايا عاكسة قوية وعندئذ يعكس بمزيد من الوعي نحو النصّ الروائي النور المنبثق عنه أصلاً . هذه المرايا العاكسة هي المنهج النقدي عندما تُحسن مداورته وعندما يجري تطبيقه بخصوبة وعندما تكون المحصلة الأخيرة لعملية الانعكاس الضوئي المضاعف القوة الكشف عن مضامين قالها الروائي بدون أن يعرف أنه قالها . ولكن ،ومهما أبدع الناقد في مثل هذه الحال فإن مأساة التبعية تظلّ منقوشة في جلده ،ولا أجد ما أمثل به على هذه المأساة سوى أن أختم بالعودة إلى بعض معطيات التحليل النفسي . فأنتم تعلمون ، وهنا أستميحكم أو أستميحكن عذراً عما قد يخدش المسامع ، أقول : أنتم تعلمون أن التحليل النفسي انتهى في بعض ما انتهى إليه إلى أن الفن بالنسبة إلى الفنان وهنا الروائي ، هو بديل من نوع شبه سحري عن القضيب . والحال إن الناقد يعاني هو الآخر من مثل عقدة الخصاء هذه . ولكن مع هذا الفارق وهو أنه لا يستطيع التغلب عليها إلا بالاستعارة ، أي بوساطة ذلك الغيار البديل الذي اصطنعه الروائي لنفسه .

صبري حافظ

أود أن أشير في البداية إلى أن تعقيبي يحاول أيضاً أن يكون تعقيباً مستقى من بعض ما استمعت إليه في الجلسات السابقة . وأرى أن الإشكالية الأساسية التي شهدنا هنا مجموعة من تجلياتها المختلفة ، ناجمة في تصوري ، عن غياب المشروع النظري النقدي الروائي ، عن غياب تاريخ دقيق لأشكال القصّ واستراتيجياتها المختلفة في الثقافة العربية ،عن غياب الدراسة التي تدرس علاقات التناظر بين مختلف تلك الأشكال والاستراتيجيات القصصية المختلفة ،وبين البنى الاجتماعية والتاريخية والأطر الثقافية السائدة بما في ذلك علاقات تلك الأطر الثقافية بالنصوص والثقافات الأخرى . وقد أدّى هذا الغياب في تصوري إلى ما شهدته هذه القاعة على مرّ الجلسات الثلاث الماضية من محاولة الروائيين أنفسهم لطرح أنواع مختلفة من التنظيرات . وهي تنظيرات لا نجد في بعض الأحيان علاقة مباشرة بينها وبين الإنجاز الروائي لهؤلاء الروائيين أنفسهم في كثير من الأحوال . وقد كشفت تلك المناقشات أو الطروحات المختلفة التي استمعنا إليها عن ثلاثة أشكال من الأنظمة التصورية المختلفة التي طرحت كلها في شكل « مونولوجي » ودون أن تتخلق آليات أي حوار حقيقي بينها حتى داخل معسكر الرواية العربية نفسه . ناهيك عن الحوار بين الثقافتين كما يبدو من التوجّه الأساسي للندوة . فقد كان هناك تصور تقليدي للرواية ،وهناك تصوّر آخر مغاير أطلق عليه البعض اسم التصور الحداثي ،وهناك تصور ثالث يحاول نوعاً من التوفيق بين التصورين . وأتصور أن دور النقد إزاء هذا الوضع الذي شهدنا بعض تجلياته هنا ، دور ينطوي على كثير من المسؤولية ولا بد أن ينطوي على كثير من النقد الذاتي ونقد الممارسة والدور النقدي الذي شهدنا مجموعة من تجلياته في هذه الجلسة . لقد اكتفى النقد العربي لفترة طويلة بدور المتابعة الجزئية لكثير من الأعمال الفنية ، وقد تراوحت هذه المتابعة من المتابعة الصحافية إلى الدراسة النقدية الجادة ،ولكنها اكتفت بدور المتابعة وتجاوزت عن دورين أساسيين أولهما هو هذا المشروع النظري الذي أشرت إليه ، وثانيهما هو محاولة إعادة فرز وتقييم القيم النقدية السائدة والتصورات النقدية السائدة ،وبالتالي فرز المكانات الأدبية ،والروائية

منها بشكل خاص ،وخلق سلم دينامي ومتحرك من تلك القيم والأولويات .
ولا يمكن أن يتأتى هذا بشكل حقيقي إلا إذا ما قمنا بفرز العلاقة بين النقد والإعلام ،ولا بد هنا من تأكيد خصوصية وضع الإعلام العربي في هذا المجال ،حيث أنه إعلام تسيطر فيه الدولة في كافة أقطار المناطق العربية . بل إن الإعلام الذي يبدو وكأنه ينطلق من بعض المنافي والمهاجر البعيدة عن سيطرة الدولة المباشرة ،لا يقلّ هو الآخر خضوعاً لسيطرة آلياتها . ولا بد أيضاً حتى يتحقق هذا الدور من فرز طبيعة العلاقة بين دور الإنجاز الروائي لكاتب ما في المكانة التي يحققها هذا الروائي على الصعيد الاجتماعي السياسي في واقعه ،وبالتالي على صعيد التأثير في هذا الواقع وإعطاء هذا الإنجاز الروائي مشروعية من ناحية ،ودوراً قد يكون أكبر من إمكانياته من ناحية أخرى .
ولا بد أيضاً هنا من فرز العلاقة بين الكتابة والمؤسسة السائدة ، المؤسسة بمعناها الشامل ، بأجهزتها السياسية والاجتماعية ، وبآلياتها القمعية وأحياناً أجهزتها البوليسية . ولا بد كذلك من فرز العلاقة بين الكتابة كإنجاز روائي والترجمة ـ ترجمة هذه الكتابة إلى لغة أخرى ونرى أشكالاً كثيرة من الولع بهذه الترجمة وإعطائها في بعض الأحيان دوراً أكثر أهمية وخاصة لأن هذا يكشف عن طبيعة آليات العلاقة بين الواقع العربي ككل وبين الغرب من ناحية ، ومرّة أخرى لأن مردود هذا الاهتمام يؤدي إلى خلق أنواع زائفة من القيمة الأدبية والثقافية في غياب هذا المشروع النقدي الذي أشرت إليه . فإذا كان عبور الحدود السياسية يخضع لقواعد سياسية وإجرائية معقدة ترتبط عادة بمصالح الدولة التي تسمح للآخر بالدخول إلى أراضيها ، فإن عبور الحدود اللغوية يخضع هو الآخر لشروط وإجراءات أشد صرامة وأكثر سياسية . ولا بد كذلك لتحقيق هذا المشروع النقدي أو لتحقيق هذا الإنجاز النقدي من الاعتراف بأن أشكال التعبير الروائي قد تغيّرت . وأن هذا الاعتراف ينطوي على اعتراف ضمني أيضاً ليس فقط بتغيّر الواقع الذي صدرت عنه تلك الأشكال ، وإنما بتغيّر جوهري في طبيعة العلاقة بين تلك النصوص وبين الواقع وفي طبيعة إحالة تلك النصوص للواقع الذي تتعامل معه وتطمح إلى الفاعلية فيه . فإذا كان الروائي الفلسطيني إميل حبيبي قد أشار في جلسة الصباح إلى أن كثيراً من الروائيين العرب

يتعاملون مع الرواية كما تعامل أجدادنا مع الموسيقى بدون نوطة ، فإن هذه الإشارة هي في مستوى من مستوياتها تنطوي على طلب خلق تلك النوطة وخلق أجرومياتها وخلق قواعدها الحاكمة بعلاقاتها المختلفة . وكتابة هذه النوطة وخلق هذا الوعي بمكوناتها وبالقدرة على التعامل معها ، لن يتحقق إلا إذا ما تم العمل بشكل جماعي من ناحية النقاد ، وبشكل آخر من ناحية الروائيين أنفسهم فيما يتعلق أو ما يمكن أن نسميه بصراع الرواية الدائم مع ما يتصور أنه مفهوم الرواية وقواعدها الثابتة أو السائدة في كل لحظة من اللحظات . وهذا المشروع الذي لن يتحقق إلا إذا ما توفرت ، كما نعرف جميعاً ، مناخات من الحرية والديمقراطية التي تسمح حقيقة بتجاوز الصوت الواحد ، بتجاوز الصوت المونولوجي ، وإجراء نوع من الحوار الحقيقي والحوار الفعّال بين مختلف الرؤى والتصورات المختلفة . ولن يمكن أن يتحقق هذا المشروع إلا إذا ما تحقق رأب أو ردم تلك الفجوة بين التصور السائد في الأجهزة الإعلامية عن الواقع الثقافي وعن المكانة الأدبية وعن الإنجاز الأدبي ، والروائي منه خاصة ، وبين التصور النقدي الحقيقي الذي هو تصوّر مهمّش في معظم البلدان العربية ، ومهمّش في معظم تلك الأجهزة الإعلامية ذات التأثير الكبير . ولن يتحقق أيضاً إلا إذا ما تخلصت الثقافة كلية من إطار التبعية سواء في ذلك التبعية الثقافية أو التبعية للمؤسسة السائدة ، وبدأت تطرح أسئلة بلورة الذات والهوية ومقارعة كل المحرمات والدخول في عراك حقيقي معاً . ولن يتحقق ذلك أيضاً إلا إذا ما زاد وعي الواقع العقلي بكل مكوناته الاجتماعية والسياسية وتراجعت إلى الخلف وإلى الهامش الكثير من التعميمات والرؤى الخرافية والرؤى غير العقلية . ولن يتحقق أيضاً إلا إذا ما تخلصنا على صعيد آليات التفكير والواقع معاً من تلك العلاقة الأبوية والتصورات القبلية السائدة في هذا المجال ، وإلا إذا ما تحرّك الإنجاز الروائي والنقد الجاد معاً من هامش الواقع الثقافي وبالتالي الواقع الاجتماعي والسياسي إلى مركز التأثير فيه بكل أجهزته ذات التأثير الواسع ، وشكراً .

ميشيل دوغي

أود أن أشير إلى الطريقة التي سنتابع بها الحوار هذه الجلسة . لقد طلب السيد عرودكي الكلمة ، وأقترح أن يتكلم الآن ، ثم يتحدث بعده

المحاضران ، أي جان جاك بروشييه ومحمد برادة ، اللذان طرحت عليهما بعض الأسئلة أو تعرضت أفكارهما للنقد . بعد ذلك أتمنى أن يدور الحوار بين من هم في القاعة ومن هم على المنصة . . الكلمة للسيد عرودكي .

بدرالدين عرودكي

الواقع أنه كان بودي أن يدور هذا النقاش حول موضوع مكانة ودور النقد في كل من المجتمعين : المجتمع العربي والمجتمع الفرنسي . فنحن بإمكاننا أن نتكلم وأن نقدم خطاباً نظرياً كبيراً حول النقد الجامعي وحول النقد الصحافي . . إلخ . ولكن ما هو الدور الذي يلعبه هذا النقد سواء أكان جامعياً أو صحافياً ؟ . هل إن للنقد في العالم العربي نفوذاً يدفع جمهوراً ما إلى شراء هذه الرواية أو عدم شرائها ؟ . هل إن لهذا النقد تأثيراً ما على استقبالية هذا العمل الأدبي أو ذاك ؟ . الحقيقة أنني لم أسمع أجوبة عن هذا النوع من الأسئلة ، ولا سيما من لدن الجانب العربي ، مع أننا نرى ها هنا نقاد أدب ورواية مشهورين بيننا .

من ناحية أخرى ، أثار الطاهر وطار مشكلة تبدو لي في غاية الأهمية ، وهي مشكلة الدور أو الأدوار الأيديولوجية التي يمكن للنقد أن يلعبها أو يمكن للصحافة أن تقوم بها . سوى أن التجربة التي أشار إليها تدفعني للشعور بأنني معنيّ بعض الشيء ، إذ تجعلني أسائل نفسي عن الدور الأيديولوجي الذي قد أكون لعبته شخصياً ، مثلاً في اختيار المشاركين في هذا اللقاء . . . ما هو الدور الأيديولوجي الذي قد يلعبه المرء حين يختار عدداً من المؤلفين ، أو حين يعدّ ملفاً في مجلة الغاية منه إعطاء فكرة عن الإبداعية الأدبية لدى جماعة معينة أو لدى ثقافة من الثقافات . في مثل هذه الحالة لا بد لك من أن تختار . وهذا الاختيار لا يكون نقدياً على وجه كامل ، لكنه لا ينطلق من اختيار سياسي أو أيديولوجي بالضرورة . نقول إننا لم نختر سوى مؤلفين ترجمت لهم أعمال إلى الفرنسية . . لكن أعمالك أنت مترجمة للفرنسية ، كما أن ثمة مؤلفين آخرين لم تترجم أعمالهم إلى الفرنسية . لقد سألنا البعض متّهماً : لماذا لم يدع صاحب هذا الاسم أو ذلك إلى هذا اللقاء . واضح أن هناك عشرات وعشرات من الروائيين في العالم العربي ، وكم كان بودي لو سمحت الإمكانات المادية لدعوة الجميع إلى هنا .

لكن هناك أيضاً أشخاص لم تمكنهم أعمالهم من الحضور أو لم تسمح لهم به برامج نشاطاتهم ومشاغلهم .

في رأيي أنه لا ينبغي علينا دائماً أن نحشر الأيديولوجيا في كل ما نقول . . وفي كل خطاب نخطبه . . وكم كنت أتمنى لو توقفنا بعض الشيء عن الحديث في النظرية ، ولو تحدثنا في علم الاجتماع لنتساءل : ترى ما هي مكانة وما هو دور النقد في الحياة الثقافية في العالم العربي ، وبشكل خاص في العالم العربي . . إذ حول هذا العالم إنما يمكن أن يدور سجال حقيقي . .

الطاهر وطار

يبدو أن الأستاذ بدرالدين عرودكي لم يفهمني . . أنا أتحدث عن « الماغازين ليترير » . . .

بدرالدين عرودكي

إنني معنيٌّ بذلك إلى حدّ ما ! . .

الطاهر وطار

مجلة « الماغازين ليترير »(*) كرّست ملفاً للأدب العربي الحديث ، ثم كما لو بفعل الصدفة ، نسيت نزار قباني . أنا ، أيديولوجيا ، لست على اتفاق مع نزار قباني لكني أحب شعره . . ولست أدري لماذا لم يرد اسمه بين الاثني عشر اسماً في قاموس الملف . وأنا نفسي نُسيت كما نُسي حنا مينة ، ونسي جمال الغيطاني ، ونُسي صنع الله ابراهيم ، ونُسي نبيل سليمان . . نُسي الجميع . . فلماذا اثني عشر فقط ؟ . لأنهم نشروا عند هذا الناشر أو ذاك ! فلنعترف بوجود الطابع التجاري ياسيد بدرالدين . . وأنت نفسك عرفت كيف تلعب دورك ، أيديولوجيا أعني . . .

جان جاك روشييه

فيما يتعلق بما قاله السيد وطار ، أود أن أقول إن من الواضح أن كل

* كرست مجلة « الماغازين ليترير » في عددها الصادر في شهر مارس / آذار 1988 ملفها الشهري لـ « كتّاب عرب اليوم » . وهي المرة الأولى التي تكرس فيها مجلة فرنسية أدبية ملفاً للحديث عن الكتاب العرب المعاصرين وإنتاجهم . وقد صدر العدد في شهر آذار ليتفق مع موعد انعقاد هذه الندوة (ب . ع) .

اختيار هو رقابة مانعة . وهي قضية كلاسيكية ، دوامة لا يمكن الخروج منها أبداً . لماذا يختار ناشر من الناشرين إصدار أعمال هذا الكاتب لا ذاك ؟ . لماذا تراه يرفض مخطوطة هذا المؤلف ويقبل مخطوطة المؤلف التالي ؟ . إن بمستطاعه أن يخطىء ، وذلكم هو عمل الناشر ، وتلكم هي سلطته النشرية ، وكل سلطة هي ، تلقائياً ، سلطة رقابة . تكمن المسألة في معرفة ما إذا كانت الرقابة تمارس تبعاً لأحكام مسبقة ، سياسية أو أيديولوجية أو أخلاقية أو دينية . . الخ ، أو فقط انطلاقاً من مسألة التذوق الأدبي . وانطلاقاً من اللحظة التي يكون فيها التذوق الأدبي وحده المحك . . يمكن الافتراض بأن التذوق لا يكون هو نفسه لدى كل الناس . لذلك لا يمكن أن نأخذ على الناشر اتجاهات ذوقه .

إذن صحيح أن النشر هو نوع من الرقابة ، طالما أن هناك كتّاباً عديدين لم تنشر لهم أعمال . وهناك جمعية في فرنسا كانت قد أخذت على عاتقها نشر أعمال كافة الناس الذين يكتبون . لكن المشكلة تكمن في أن أحداً لا يجبر أحداً على الكتابة . إذن ، اعتباراً من اللحظة التي يكتب فيها المرء نصّه ويرغب في نشره ، يكون قد رضي بأن يخضع نصّه لذوق الناشر ، أو حتى لتلك الرقابة السياسية أو الأيديولوجية إن وجدت . تلكم هي قواعد اللعبة .

والكلام نفسه ينطبق على الصحافة .

ما يشتكي منه السيد وطّار هو أن مجلة « الماغازين ليترير » تحدثت عن اثني عشر كاتباً عربياً اختارتهم بطريقة عشوائية . هذا صحيح . . لقد قررنا اثني عشر كاتباً وكان في وسعنا أيضاً أن نختار مائة وأربعة وأربعين . . ولكن كان ينبغي آنئذ أن نكرّس عدداً من الصفحات يزيد دزّينة من المرات عن عدد الصفحات الذي استخدمناه . وهو أمر كان مستحيلاً بالنظر إلى ميزانية المجلة وشكلها وحجمها . لذلك اضطررنا للاكتفاء بعدد محدود من الصفحات . وكانت هناك رقابة بالطبع نظراً لغياب أسماء عديدة . ولقد غابت هذه الأسماء بسبب مشكلة ضيق عدد الصحفحات من ناحية ، ولكن من ناحية أخرى ، غابت ربما لأن أعمالها لا تلذّنا . . وهذا يرتبط ، حالياً ، بذوقنا كقراء . وذوقنا هذا كقرّاء هو الذي سيسود في المجلة طالما ظللتُ أنا رئيساً لتحريرها . يؤسفني أن أقول هذا ، لكن غير هذا مستحيل . . من المستحيل علينا أن نفعل شيئاً

آخر .

الشيء الثالث الذي أود أن أقوله هو أنني أفهم تماماً ما تشكون منه . . إذ سبق لي أن واجهت نفس المشكلة . . فمنذ عدة أشهر أصدرت عدداً حول الشعر الفرنسي اليوم . وعلى الفور هوجمت من قبل أناس قالوا : لماذا ليس هناك اسم فلان . . ولا اسم علاّن . . ولا فليتان ؟! . . كل هذا صحيح . لم يكن الجميع موجودين . ولكن هل كان بوسعنا أن نحشر الجميع حشراً ؟ لذلك اكتفينا بخمسين شاعراً حيث كانت الفقرات التعريفية أصغر . كان من المستحيل علينا أن نضع أسماء الجميع . أما أن نكون قد اخترنا الأسماء تبعاً لمن ينشر لهم في فرنسا . . فهذا الكلام ظالم وذلك لسبب بسيط وهو أن بعض الكتّاب الذين ورد اسمهم في القاموس لم يترجم لهم أي عمل في فرنسا . . بمعنى أن معيار النشر لم يلعب أي دور لدينا .

الشيء الأخير الذي أودّ قوله ، بسرعة ، هو أنني سمعت خلال إحدى المداخلات كلمة أرعبتني هي « الواقعية الاشتراكية » . لقد جرى في بلادنا الحديث عن هذه الكلمة في الماضي . وأنا أرى أن عليكم أن تنظروا إلى أين قادت الواقعية الاشتراكية أصحابها في أماكن أخرى ، قبل أن تعملوا على استيرادها إلى بلادكم .

أما الأكثر أهمية فهي مداخلة السيد طرابيشي . وهو ناقد محترف رسم لنا لوحة للنقد أجدها طريفة في غاية الطرافة : تحدث عن الناقد بوصفه طفيلياً ، وتحدث عن القرد على ظهر السندباد . . والناقد بوصفه مخصيّاً يحتاج الروائي بوصفه قضيباً له . أنا لا أحب أن أكون متشائماً ، لكن صورة بعض الروائيين بوصفهم قضباناً . . طريفة . . ! . لا . لن يكون الأمر على هذا النحو أبداً . ولكن أن يكون النقد مجبراً على أخذ الأشعة التي تصله من الروائي وبثّها ، تماماً كما يفعل القمر حين يعيد بثّ أشعة الشمس . . أمر صحيح . ولكن هذه هي مهنة الناقد ، إن جاز لي القول . مهنة الناقد ،ما هي ؟ . سواء أكان النقد الجامعي الذي يعكس أشعة شمس فلوبير أو النقد اليومي الذي يعكس أشعة شمس بازان . . الأمر هو نفسه . وما قاله فيليب بواييه في هذا الصدد

صحيح . إن هناك نقداً واحداً يميِّز نفسه كلياً ، وهو نقد الكتّاب . وأعني بهذا الكتّاب ذوي القيمة . وبلانشو ، على سبيل المثال ، كاتب كبير . صحيح أن مشروع بلانشو حين يكتب « أمينا راب » أو « توماس الغامض » هو مشروع موحّد نظراً إلى أنه ينتمي إلى بلانشو نفسه . ولكن حين يقرّر بلانشو أن يكتب دراسة نقدية حول كافكا ، أو يكتب رواية . . يكون المسار مسار بلانشو . نحن نقرأ بلانشو كاتباً عن كافكا ، وروائياً بالطريقة نفسها على الأرجح . . ولكن المسار بالنسبة لبلانشو نفسه ليس مساراً واحداً . ولكن من هنا إلى أن نقول إن الناقد نوع من طفيلي الأدب . . ثمة مسافة طويلة لا يمكن اجتيازها فيما أعتقد .

مهما يكن هناك ، كما تعلمون ، طفيليات كلاسيكية هي النحلات التي تنقل الرحيق من زهرة إلى أخرى أو من شجرة إلى أخرى . . وبفضل هذا نجد الخضرة في أطباقنا . ويخيّل إلي أن في النقد شيئاً من هذا . . إنه يمتصّ المعلومات والمذاق ، وربما الأيديولوجيا أيضاً من عمل الروائي ناقلاً إياها إلى القارىء ، بل وربما من القارىء إلى الروائي . . لأن الروائي يقرأ الناقد بوصفه رد فعل قارىء على روايته . ولقد كان ميشيل تورنييه محقاً حين قال إن الكتاب لا يوجد إلا بسبب القارىء . إن لم يُقرأ الكتاب لن يكون له أدنى وجود ، حتى ولو نشر ؛ حتى ولو صُفَّ على رفّ المكتبة . الكتاب لن يوجد إن لم يفتحه أحد . إذن فإن وظيفة الناقد هي وظيفة المحرّك ، العربة التي تنقل ، ولو بشكل طفيلي ، الرحيق ، بين الروائي والقارىء .

وأنا أعتقد أن هذه الوظيفة كافية في حدّ ذاتها من أجل تبرير وجود الناقد .

محمّد برّادة

أنا أفهم الغضب الذي أبداه المديني لأن اسمه لم يرد ضمن الأسماء . وأنا قلت إن هذه اللائحة ليست محصورة . كنت أعي بعض الأمثلة . ولكن لو هو فعلاً أراد أن يجد أثراً لتأثرٍ ما لوجده في مصطلحين واضحين هما اللغة الآمرة واللغة المقنعة ، وهما من باختين ، لا من بارت ، وأظن أنه كان يستذكر بالأمس

كتاب بارت ليستشير به اليوم . في حين أن هذا لم يخطر على بالي اليوم قط . ما قدمته بسيط جداً . من حقي أن أقرأ التراث الروائي من منظوري الخاص وأن أُأَوّله تأويلي الخاص . قلت في البداية : هي أسئلة ، تساؤلات من زاوية معينة تريد أن تلح على فكرة أساسية : إن العمل الروائي كله ، منذ ستين أو مائة سنة ، أقرأ منه نماذج معينة تشكل بالنسبة لي لحظات أساسية في الثقافة العربية ، أي النصوص التي تحفر في الفعل عمقياً في جسم الثقافة العربية . تحفر البنية اللاهوتية المعقدة ، على كل المستويات ، ليس فقط على المستوى الظاهر ولكن أيضاً في التخييل ، في العلائق ، في أشياء كثيرة . فمن هذه الزاوية وجدت أن هناك نصوصاً معينة استطاعت بالفعل أن تُعدِّد اللغة التي يراد لها أن تكون لغة واحدة . استطاعت أن تخلق متخيَّلاً بمعنى IMAGINAIRE متنوعاً وموصلاً لرسائل ولتعبيرات لا نجدها واضحة في سيل الخطابات السياسية والأيديولوجية . هذه الزاوية التي أردت أن أبرزها . والتقسيمات ليست تقسيمات تاريخية بهذا المعنى ، وليست جامعة ، ولكن معناها بالنسبة لي لحظات أساسية . لم أرد أن أميّز بين كاتب وآخر لأن هناك فروقاً واضحة ربما بين كاتب وآخر ، ولكن أردت أن أجمع كل هذه الانتاجات التي أعتبرها ساطعة متميّزة تجاه إنتاج تقليدي عائق للتطور الفعلي . وبذلك ، هي قراءة من زاوية معينة ، وليس من المنتظر أن نقول دائماً ما ينتظره المستمعون منا .

عن الدور السوسيولوجي للنقد ، هذا كتب فيه الكثير ، وأظن أن المقصود في هذا الحوار هو أن نبين ، وأظن هذا أمر ضمني ، ربما لم أوضحه كثيراً ولكنه موجود في النص وللأسف ، الذين قرأوا النص الذي كتبته بالمجهر لم ينتبهوا إلى ذلك . أردت أن أقول إننا الآن في تعاملنا مع المثاقفة أصبحنا أنضج مما كنا عليه حين كنا نتعامل معها مثلاً في الخمسينات ؛ عندما ظهرت الوجودية ، ثم الرواية الجديدة تلقيناها بنوع من التعامل التقديسي بدون نقد ، بدون تنسيب . أخذناها كأنها حقائق مطلقة . اليوم ، لعدة أسباب تقدُّم في الثقافة العربية في كل المستويات ، وجود فكر نقدي ، لم تعد هذه العلاقة تمرّ بسهولة . أصبحت المثاقفة (أنا أعتبر المثاقفة كتوصيف بدون قيمة إيجابية أو سلبية تكتسب إيجابيتها أو سلبيتها من درجة التمثل التي تعطيها لهذه المقولة) ،

أعتبر أن مستوى المثاقفة الآن يسمح لنا بألاّ نتقبّل كل ما تفرزه الثقافة الفرنسية أو الانجليزية أو غيرها من الثقافات تقبّلاً استلابياً بهذا المعنى . هناك الآن مرحلة من النضج تتيح أن نعيد النظر سواء في التراث القديم أو في التراث الحديث ، ومن هذه الزاوية أعتقد أن النصوص الروائية ، بغض النظر عن مستوى الوعي النظري لكتّابها ـ هناك تفاوت بطبيعة الحال ـ تقدم كإنتاج مجالاً عميقاً للكشف عن كثير من المخبوءات في العلائق ، في المجتمع ، في علاقة الفرد بنفسه ، في علاقته بالتاريخ . وأظن أن هذه القراءة هي الآن في البداية ، وهناك بطبيعة الحال كتابات نقدية لا داعي أن نذكر بعضها بدأت تبرز الرواية وانطلاقاً من الرواية يمارس الناقد وظيفته الأساسية كمنتج للمعرفة . هناك محاولات على جانب كبير من الأهمية . ولكن لاحظت أنه لاعتبارات محددة متعلقة بالسياق فإن النقد إلى الآن أو إلى فترة قريبة ، يظلّ مشدوداً لبناء جهاز نظري أو مشروع نظرية ، ومن ثم فالنصوص المتميزة بتفرّدها التي قد تعطي الكثير تظل مغمطة الحق . ولكن نظرياً ، أنا أيضاً مع هذا النقد الجديد بكل ثغراته لأنه في نفس الآن ، يوضح أن الرواية أصبحت وسيلة معقدة تستحق أكثر من قراءة . إن الرواية كما قلت تخوض المغامرة لحسابها . وإننا لا نقرأ الروائي ولا نقيّمه انطلاقاً من موقعه الأيديولوجي ، ولكن أساساً لأنه روائي ينقل إلينا أشياء جديدة لا ننتبه إليها في الواقع المعيش . وشكراً .

جواد صيداوي

مع الشكر على ما قدم حتى الآن ، أشعر أننا ما زلنا على ظمأ . قيل الكثير عن رداءة الواقع العربي ، عن القمع بشتى أنواعه في عالمنا العربي . ولكن ما لم يقله لا الكتّاب ولا النقاد هو أن هذا القمع نتيجة حتمية لصراع عنيف يدور بين القوى الحية في مجتمعاتنا وبين القوى الحاكمة . السؤال : ما هو موقع الناقد أو الأديب من هذا الصراع ؟ . وعندما أقول موقع لا أقصد داعية أيديولوجية ولا مصلحاً اجتماعياً . إن ما يعانيه الأديب العربي لا يماثل ولا يقارب أبداً ما عاناه شاعر كناظم حكمت مثلاً في جسده وفي رزقه وفي حريته . ولكن ناظم حكمت باعتباره منطلقاً من موقع محدّد أعطى أجمل أشعاره حتى وهو في

السجن . وأضيف مثلاً آخر : ابن تيميّة مثلاً ، المثقف العربي القديم وإن كان على الصعيد السلفي ، إنما كان هو الآخر منطلقاً من موقع محدد فكان له دور . فلكي يكون لأديبنا أو لناقدنا دور فليحدّد موقعه .

جبرا ابراهيم جبرا

أولاً أريد أن أقول إن ما سمعته اليوم ، بعد هذه الظهيرة ، هنا ، وجدته لا ممتعاً فقط وإنما مهمّاً جداً . إنه يكاد يضع الإشارات إلى انعطاف لا بد منه في العملية النقدية تجاه الرواية العربية وتجاه كل إبداع عربي . لكن لي ملاحظات في الواقع تؤكد على ما ورد وربما تضيف أو تناقش بعض ما ورد . أولاً أنا مع الأستاذ الطاهر وطار في أن « الماغازين ليترير » لم تعط كلّ كاتب عربي حقه ، والسيد بروشييه أعطى ربما السبب . أنا لم أذكر(*) نهائياً في المجلة . وأنا بالواقع عندما تصفحت المجلة اندهشت إذ لم أجد اسمي حتى في هامش ، فقلت ربما عملي لأربعين سنة كاتباً وروائياً وناقداً والخ لا يجعلني أستحق الذكر ولو في هامش . . معلش . حدث خطأ ما ، والآخرون ربما راحوا ضحية هذا الخطأ . . .

الشيء الثاني عن تبعية الناقد . أنا ، لأن اهتماماتي الروائية منذ زمن بعيد جعلتني أيضاً أهتم بالنقد لأنه كان يرفد نظرتي الروائية في الواقع . أنا كنت أنقد لأنني أريد أن أكتب رواية . ومن الصدف أن تزامن الفعلان معي طيلة حياتي . فالكلام الجميل والمرتب الذي تحدث به الأستاذ جورج طرابيشي حول الناقد كان مهماً ، غير أنه بالغ في تبعية الناقد للمنقود ، وأنا لا أوافق على ذلك . أولاً لأن لي حماية من تاريخ الفكر الإنساني : أرسطو لم يكن أقلّ شأناً من سوفوكليس لأنه تحدث عن سوفوكليس في كتابه « كتاب الشعر » ، ولا أفلاطون كان أقلّ شأناً من براكسيتيليس لأنه تحدث عن فن هذا الأخير في النحت . . وفي

(*) كان جبرا ابراهيم جبرا بين الكتاب الاثني عشر الذين تمّ اختيارهم . سوى أن الكاتب الذي كلف بتحرير النص الخاص عنه لم يتمكن من إنجاز هذا النص في الموعد المحدد ، الأمر الذي اضطر التحرير إلى اختيار كاتب آخر . . . (ب . ع) .

الواقع ، نحن نستطيع أن نستمرّ في هذا فإليوت لم يكن أقلّ شأناً من الذين كتب نقداً عنهم ، ولم يكن بودلير أقلّ شأناً من الذين نقدهم ، ولم يكن سارتر أقلّ شأناً من الذين نقدهم . لم يكن الجرجاني أقل أهمية من الذين نقدهم ولم يكن موضوع التبعية وارداً نهائياً . أنا أعتقد أن الناقد خلّاق ، إذا استطاع أن ينفذ إلى أعماق في الفعل المنقود ربما كان حتى المبدع نفسه غير واع بها ، وهنا أهمية النقد . النقد إضاءة ، كشف ، تغلغل إلى الأعماق ، ويحتاج إلى هذه العبقرية الخاصة التي تجعل من الناقد مفكراً كبيراً نحن نبحث عنه . وهذا يأتي بي إلى الكلمة التي قالها الدكتور غالي شكري من أن الرواية العربية ليست تابعة للرواية الغربية . نحن تأثرنا بالغرب بقدر ما تأثر الغرب في تاريخه الطويل بالعرب . التأثر بالحضارات شيء وارد . أي الإنسانية تعيش بهذا التأثر . نحن تأثرنا وأوجدنا رواية هي رواية عربية في كل شيء . ليس في لغتها فقط . يكفي أن تكتب باللغة العربية لكي تكون عربية . فما بالك بالهم العربي الذي فيها ؟ . ومن هنا لم يكن النقد مواكباً للرواية . الناقد كان يستسهل فيلجأ إلى الماركسية والبنيوية والفرويدية واليونغية وكل المذاهب المشروعة في النقد الغربي ويحاول أن يطبقها علينا ، وهذا لا بأس به . نحن نقبل إذا كان في هذه الطرق كشف لأعماق أعماقنا . لكن لم أجد حتى اليوم الناقد الذي أخذ الأعمال المنقودة نفسها واستنبط شرائعه من العمل المنقود . كل عمل يحمل في طيّاته شروط نقده . هذا لم يتحقق لنا في النقد العربي لأنني أنا إذا تكلمت سابقاً كناقد أتحدث الآن كروائي ، أعاني ما أعانيه كل يوم مما أراه من نقد لرواياتي . يذهلني أحياناً ما يفعله النقاد بنظرياتهم المسبقة فيما كتبت . ناحية واحدة حتى الآن لم أجد من تطرق إليها . أنا متأثر بألف ليلة وليلة مائة في المائة . لم أجد ناقداً عربياً يرى أن ثمة مجالاً للمقارنة بين ألف ليلة وقصص معينة وبين أعمالي . أنا لا أطالب ناقداً انجليزياً أو ناقداً فرنسياً بأن يكتشف أثر قصة مثل « مدينة النحاس » أو كذا وكذا في أعمالي . لكن الناقد العربي يجب أن يكون واعياً بذلك . هناك بنيات تراثية معينة موجودة في صلب أعمالي لا أراها أبداً وأرى تحليلاً ماركسياً وسياسياً وأيديولوجياً ، الخ ، ولا أرى التحليل العربي الذي هو عملي . فأنا من هذه الناحية ، وإذ أتحدث كروائي ، أرجو من إخوتي النقاد أن ينصرفوا إلى

ما أبدعناه انصراف العربي إلى عمل هو عمل ابن عمّه فيراه من زوايانا ، إضافة طبعاً إلى الزوايا الأخرى التي هي الزوايا المشروعة ولكن يجب أن نضيف إليها زوايا حضارتنا نحن . وشكراً .

بهاء طاهر

لي ملاحظة وتعليق وسؤال . في البداية أنا لاحظت أن هذه الندوة انقلبت إلى محاكمة للنقاد . والمفروض أن بين الكتاب وبين النقاد ثأراً قديماً . ولكني أشعر برغم ذلك أنني ملزم أن أقول كلمة لإنصاف النقاد في هذا الجو الذي أصبح غير مواتٍ لهم على الاطلاق . من تجربتي الشخصية ومما شهدته ، أنا أقدم شهادة : إن النقد في مسار الأدب المصري العربي لعب دوراً في غاية الأهمية سأحاول أن أوضحه بإيجاز شديد . لقد تفتح وعيي ككاتب ويمكن ربما أولاً كقارىء في فترة الخمسينات ، على ظهور تيار جديد في الأدب المصري العربي هو تيار « الواقعية الاشتراكية » . ومن البديهي ومما لا يحتاج إلى بيان أن هذا التيار كان منطلقاً من الواقع الذي كانت تعيشه مصر في ذلك الوقت : واقع الثورة الجديدة والأحلام الجديدة التي تمثلت في الإصلاح الزراعي والقرارات الثورية في ذلك الحين ، الخ . . . والإنصاف الذي شعرت به الجماهير العريضة بعد طول حرمان . ظهر أدب جديد هو أدب الواقعية الاشتراكية بسمات مفارقة لما سبقه من أدب رومانسي وأدب كلاسيكي . وكان من أهمّ العوامل ، في تصوري ، التي مكّنت لهذا الأدب بالإضافة إلى انطلاقه من الواقع أن يرسّخ أقدامه وأن يقدّم نماذجه القويّة على يد يوسف إدريس أو عبد الرحمن الشرقاوي أو نجيب محفوظ الذي كان في ذلك الوقت في مرحلته الواقعية الاشتراكية ، هو وجود مجموعة من النقاد الممتازين على رأسهم الدكتور الراحل محمد مندور والدكتور لويس عوض والأستاذ محمود أمين العالم والأستاذ عبد العظيم أنيس الذين مكّنوا بكتاباتهم النقدية من التأصيل الفكري لهذا التيار وقد أقول لتقويمه في بعض الأحيان حتى استطاع أن يكون في ذلك الوقت هو التيار الغالب على الإبداع المصري في ذلك الوقت . ثم قد يكون مما يوضح أثر الحركة النقدية في تطور الأدب أنه عندما حدثت الظروف السياسية واضطر هؤلاء النقاد إلى

الاختفاء عن الساحة الأدبية أن هذا التيّار ، تيّار الواقعية الاشتراكية ، انحدر لمجموعة من الأسباب من ضمنها هذا السبب الجوهري وهو اختفاء النقاد الذين مكّنوا التيّار والذين رسّخوه . إلى جانب هذا الدليل ظهرت بعد هذه المدرسة الواقعية الاشتراكية مدرسة أخرى سُمّيت مدرسة « الستينات » ومدرسة « الموجة الجديدة » وأسماء متعدّدة أخرى . وهذه الموجة كانت مفارقة تماماً للواقعية الاشتراكية . وقد أزعم أيضاً أنه مما مكّن لهذه المدرسة من أن تفرض نفسها على الساحة الأدبية في ذلك الوقت هو وجود عدد من النقاد الذين توافروا على بحث وتأصيل هذه الظاهرة الجديدة في الأدب المصري العربي التي سميت بالأدب الجديد ومحاولة بحث العناصر التي تفرّق بين هذا الأدب وبين أدب الواقعية الاشتراكية . فمن هنا أنا أعتقد أن وجود حركة نقدية قوية مواكبة للتيار الأدبي الموجود ، هي من أهمّ العوامل التي تمكّن تطور الأدب في أي عصر من العصور . ولا أرى أن النقد قصرّ في أي وقت في أداء هذا الدور فيما شهدته شخصياً من تطوّر الحركة الأدبية العربية في مصر . والسؤال الذي أود أن أسأله للزملاء ، ولكي يكون الحوار حواراً فأنا أوجهه للزملاء من الفرنسيين الموجودين ، هو : هل لوحظ أو يُلاحظ ـ أنا قد يكون عندي ردّ حتى على هذا ـ أنه ما لم يكن هناك حركة أدبية ، جناح من أجنحتها الرئيسية النقد ، فلا مجال لقيام تيار أدبي جاد ؟ . أنا أعتقد أنه كما صدق هذا على الأدب العربي لا بد وأن يكون قد صدق على الأدب الفرنسي وأتمنى أن أسمع رداً على ذلك ، وشكراً .

بسّام طحّان

لست أرغب في الدخول في السجال بين السيد برّادة والسيد المديني على أهمية هذا السجال ، لكني أريد أن أعود إلى بعض النقاط التاريخية بوصفي أستاذاً سابقاً للنقد المعاصر في جامعة حلب السورية . أولاً ، أود أن أعود إلى نقطة محدّدة تتعلق بترجمة الروايات الأجنبية إلى العربية عند نهاية القرن التاسع عشر ، ولا سيما في مصر . لقد كانت تلك الترجمات من الأهمية بحيث أننا نملك من تلك الحقبة نصوصاً أدبية شعبية لم تترجم ، لكن أصحابها كتبوا عليها مع ذلك أنها مترجمة لكي يصبح نشرها ممكناً . إنه واقع شديد الدلالة ويقول لنا

الكثير . لقد كان من الضروري وضع عبارة « رواية مترجمة » حتى يُباع الكتاب ويُقرأ ! .

النقطة الثانية ، تاريخية بدورها ، وهي تتعلق بكوننا لا نملك تاريخاً للجمهور القارىء في العالم العربي . ونتنبه في هذا السياق إلى أن السيد برادة ، مع أنه قال إنه لا يريد أن يكون بحثه تفصيلياً وشاملاً ، قد أغفل الحديث عن روائي كبير هو جرجي زيدان ، ذلك الكاتب الذي مهّد لكل المرحلة الجديدة وعرف برواياته التاريخية كيف يصنع ـ عملياً ـ أجيالاً بأسرها من المؤلفين الروائيين العرب . وعلى المستوى الأسلوبي علينا أن ننظر إلى الرواية التاريخية لنرى كم كانت رواية تاريخية حقاً . والدليل على هذا هو نجيب محفوظ الذي استفاد من الدرس استفادة جيدة ، حيث إنه بدأ عمله الروائي عبر كتابته ـ كما تعرفون ـ لثلاث روايات تاريخية . وهنا ألفت النظر إلى ما قاله جورج لوكاش عن الرواية التاريخية واصفاً إياها بأنها « حمّالة زبالة الآخرين » . وأنا أعتقد أنه من الظلم تجاهل الدور الذي لعبه الروائي الكبير جرجي زيدان .

النقطة الثالثة ، سؤال : ترى هل عرف النقد العربي الحديث كيف يستفيد من النقد القديم ؟ . لو حاولنا أن نجيب عن هذا السؤال سيتبين لنا أن في تراثنا النقدي سمتين ، أولاهما تتعلق بالترجمات العربية لأرسطو . . كانت ترجمات شاملة ، لكنها لم تتمكن من تأسيس مدرسة نقدية ؛ وثانيهما تتعلق بالنقد الجزئي الذي لم يكن شاملاً . . مع أنه النقد الذي عرف نهضة كبيرة . لقد كان بالأحرى نقداً فصيحاً . بل وحتى في النصوص القديمة الأكثر جودة ، كان النقد يهتم دائماً بدراسة بيت من الشعر ، صورة ، مجازٍ . . ولم تكن له أبداً نظرة إجمالية كليّة إلى العمل الشعري كله ، بل ولا إلى القصيدة الواحدة . كان دائماً يكتفي بدراسة نقاط تفصيلية . لهذا كان من العسير ، في رأيي ، على الناقد العربي المعاصر ، أن يستفيد من تراثه النقدي القديم . ولم يجد أمامه نمطاً كلياً ـ يحتذى . لو وجده لكان بإمكان هذا النقد أن يكون مثمراً للغاية . لقد تحدثتم عن رولان بارت ، لكن بارت ومعه المدرسة البنيوية والشكلانية استفادا من التراث القروسطي الفرنسي ، عبر إعطائه مغزى جديداً . ومن المؤسف أن

العالم العربي لم يعرف مثل هذا التوجّه . وفي هذا السياق ألحظ غياب النقد الأسلوبي في الأدب العربي المعاصر . ونحن لا نملك بعد كتباً تاريخية حول النثر العربي . وإذ أقول هذا ، أود أن أشدّد على أهمية النقاد الباحثين الذين ذكرهم السيد بهاء طاهر ، والذين لعبوا بالتأكيد دوراً هاماً . إننا نشعر بوطأة غياب أي دراسة تتناول عملهم ، وهذا ظلم . لقد قال واحد هنا إنه لا يزال ظمآناً ، وأنا أقول إنني لا زلت جائعاً . . فما سمعناه كان مجرد خطاب ، فيه شيء من الفصاحة ، حول النقد ، حيث كان الجميع متفقين للحديث عن الفشل . لكن أحداً لم يتحدث عن نقد هام ، عن صورة أكثر إيجابية . ولقد أدهشني ، على سبيل المثال ، ما قاله السيد جورج طرابيشي ، وهو المعروف بدراساته النقدية العديدة والطويلة ، والتي تكتسب أهميتها ، بالنسبة إلي ، بسبب منظورها الشمّال : فهل إن ما قاله هو من قبيل التواضع ؟ ، أم أنه يا ترى يقوم بتحليل نفسه نفسياً ؟ ، أم أنه ـ وهذا ما أعتقده شخصياً ـ إنما كان يعكس وضعية كل ناقد عربي لا يزال جمهوره ينظر إليه نظرة سيئة معتبراً إياه غير خلّاق ؛ إن السيد جبرا ابراهيم جبرا محق حين يقول إن لدينا نقاداً مبدعين ولكن من هم ؟ . منذ سنوات عديدة كان الحديث يجري عن الغياب الكلي للنقاد لدى العرب . واليوم ، إذا حاولنا أن نلخص الوضع ، نجد أن ثمة نقاداً يستوحون التحليل النفسي وآخرين يستوحون علوم اللغة (اللسانيات) وآخرين علم الاجتماع ، أو التوجّه الأيديولوجي الفلسفي العام . لكن العرب لم يكن لهم ، حتى الآن ، لسانيوهم الكبار الذين يطبعون العصر ، حتى يكون لديهم إنتاج نقدي أدبي يستلهم اللسانيات . والكلام نفسه ينطبق على التحليل النفسي . مقابل هذا ، ـ وهنا نجح النقاد العرب بل ونجحوا كثيراً ـ نجد وفرة في النقد السوسيولوجي ، لأن النقاد تدرّبوا في مختلف الأحزاب وغالباً ما لعبوا أدواراً فيها . ولكن في إطار التوجه السوسيولوجي ثمة أمور كبيرة ظلت من قبيل الأيديولوجيا الصافية . وأتحدث هنا عن القراءات الحقيقية التي استلهمت سوسيولوجية القراءة والإنتاج .

وأود أن أختم حديثي بنقطة أخيرة تتعلق بالظلم الذي تمارسه المدرسة الفرنسية إزاء النقاد العرب الذين اشتغلوا على كتابات فرنسية . لدينا في هذا

المجال مدرسة كاملة . غالباً ما يجري الحديث عن مدرسة فرنسية للمستعربين . ولا ينبغي ابداً نسيان أن ثمة مدرسة عربية ، سأجرؤ على القول إنها مدرسة متفرنسين . . وهذه المدرسة بحاجة لأن تمد إليها يد العون . . ومع هذا نلاحظ أن أجانب كثيرين ، لأنهم لم يمارسوا مهنتهم في فرنسا ، لم ينل عملهم أي سدى . . لم ينل الصدى الذي كانت تستحقه طروحاتهم . . بل وإن إنتاجهم غالباً ما نُهب ، واقتبس من دون أن تجري أية إشارة إليه .

ميشيل دوغي

ما هي أسماء الذين نهبوا ؟ . . حسناً أقترح الآن أن يقوم فيليب بوايبه بالرد ، كما أبدى رغبته ، على سؤال طرح هنا . أما أنا فإن لدي أشياء كثيرة أود قولها لكني لن أقولها . بكل بساطة لأن كل نقاش فيه شيء من الجدية أو التعمق حول هذه المسألة ، ينبغي له في عرفي أن يبدأ باستعادة اللحظة الكانطية انطلاقاً من الحس النقدي في الثقافة الغربية قد تمركز ، تقريباً ، من حول عمانوئيل كانط ، وفيما يسمّى بمدرسة المثالية الألمانية ، من مدرسة الأثينيوم حتى هيغل ، الخ . . أي في اللحظة التي صار فيها النقد ، بوصفه تأملاً ، مدموجاً في العمل نفسه ، ولا يعتبر في وضعيّة الطفيلي . . والآن أعطي الكلام للسيد بوايبه ومن بعده للسيد بكري . . وربما كانت هناك بعد ذلك أسئلة تتعلق بمتابعة سجالنا ونهايته .

فيليب بوايبه

إذن ، إذا كنت فهمت سؤالك ، وأرجو أن تنبهني إن لم أكن قد فهمته ، أنت تتساءل عما إذا كان النقد في فرنسا قد لعب دوراً منشطاً للإبداع ، وفي مجال تحوّل الأعمال الأدبية الجديدة . . هنا سأعطيك جواباً أتحمّل وحدي مسؤوليته . . وقد يكون مخطئاً من أساسه . ولكن يبدو لي أن ما حدث هو عكس هذا ، أي أنه خلال أزهى مراحل ازدهار النقد ، ويخطر في بالي هنا البنيويون ، أي حقبة سنوات الستين . في تلك السنوات التي عرفت ازدهار النظريات النقدية ، كانت هناك إنتاجات أدبية ـ وأفكر هنا بالمنشورات التي

أمكن نشرها ضمن إطار مجلة « تل كيل Tel quel» واستوحيت مباشرة من النقد نفسه ـ كانت هذه الإنتاجات فقيرة ولم تترك أي أثر . لذلك لست أعتقد أبداً أن النقد قد لعب أي دور . بل لو توغلنا في حقب أكثر قدماً ، سنجد أن النقد أيضاً لم يلعب أي دور منشّط للإبداعات الجديدة . على العكس من هذا ، نراه قد لعب دوراً بيّناً وأساسياً في القراءة وكذلك في نشر الأعمال . وأهم من هذا بكثير في نظري هو أن النقد قد لعب دوراً في تنوع القراءات الممكنة للعمل الواحد . هنا ، في هذا المجال ، قدم النقد إضافة هامة في كافة الحقول التي يؤتى على ذكرها ها هنا : البنيوية ، التحليل النفسي . . وأنتهز هذه الفرصة لكي أورد ملاحظة أخيرة تتعلق بأمر لم يؤت كثيراً على ذكره هنا ـ وقد جاء كلام ميشيل دوغي ليذكرني به ـ ، هذا الأمر هو أنه يوجد بعد آخر للنقد ، بعد مستمدّ انطلاقاً من المثالية الألمانية ، أو بالأحرى انطلاقاً من تيار « الآثينيوم » ، ويقوم هذا التيار لدى الكثير من الكتّاب ـ وأفكر خاصة ببروست حيث أنني اشتغلت عليه مؤخراً ـ يقوم في إدخال بعد نقدي داخل العمل الأدبي نفسه ، أي أن هذا الأدب يأتي حاملاً ، إما بكل وضوح أي نظرياً تقريباً ، وإما سردياً أو خيالياً ، لوجهات نظر حول الأدب . وإنه لمن النادر أن نجد عملاً أدبياً كبيراً لا يقول شيئاً ما حول الأدب . ونحن نلاحظ لدى الكتاب الكبار دائماً تقريباً بعداً نقدياً متضمناً في العمل الأدبي نفسه . . ولست أدري هنا ما إذا كنت قد أجبت تماماً على سؤالك .

طاهر بكري

مهما يكن أراني هنا راغباً في تحية عدد من النقاد العرب . وذلك لأني أعتقد بكل إخلاص أنه من الصعب جداً على المرء أن يكون ناقداً عربياً في أيامنا هذه . وبعد هذا أود أن أطرح مسألتين أو إشكاليتين إذا أردتم . أولهما تسائلني شخصياً وتتعلق بمستوى الإبداع نفسه . وإنني هنا أفكر بهذه العبارة التي يقولها راينر ماريا ريلكه ، حين يُوجّه حديثه إلى شاعر شاب قائلاً : « إذا كنت تريد أن تكتب ، إقرأ كل ما يمكن لك أن تقرأه من الكتابات النقدية . . وذلك لأن العمل الأدبي هو في حقيقته وحدة لا نهائية » . واليوم ، إذا كان النقد قد عبّر ،

إذا جاز القول ، من قراءة أكثر أو أقل سلبية إلى قراءة علموية صارمة فإنني أميل إلى الاعتقاد بأننا بتنا أكثر وأكثر متحفظين ضد نوع من طمأنينة لغة النقد مهما كان شأنها . . فأنا أعتقد أنه ليس ثمة مدرسة هنا ، بل ربما توجّب الحديث بالأحرى عن النقد بالصيغة الجمعية . . فكل المدارس النقدية تحاول ، ورغم محاولاتها أعتقد أن الأمر لا يزال في غاية الصعوبة . . فنحن مثلاً توصّلنا في هذا الصباح إلى طرح السؤال التالي : ما هي الرواية ؟ . وآن الأوان في اعتقادي لأن نطرح على أنفسنا سؤالاً آخر هو : ما هو النقد ؟ . وهذا السؤال يبدو لي شديد الأهمية . والمسألة الثانية التي أودّ طرحها هي تلك التي تسائل هذه المرّة النقد نفسه وتتعلق بالتصوّر النظري . فأنا أعتقد أننا اليوم نشاهد ، حتى على الساحة الباريسية ، نوعاً من العودة إلى الوراء لدى أناس يتساءلون : ما هو العمل الجميل ؟ . ما الذي يجعلنا نحبّ هذا العمل أو ذاك ، هذه الرواية أو تلك . قد لا أقول إن هذا يمثّل تراجعاً ، لكن التصور يظلّ - في رأيي - بحاجة أن يعطي صيغتة النسبية . وفي اعتقادي أن مثل هذا الأمر يلعب لعبته في أوساط النشر كما في أوساط النقد . فكم رواية عربية من تلك التي ربما كانت تخاطب جمهوراً كبيراً يقرأها وتعرف كيف تخاطب هذا الجمهور وتخاطب أهواءه ، كم يقرأ هذه الرواية من الفرنسيين اليوم ؟ . . خمسون قارئاً ، مائة قارىء ؟ . وما هذا إلا لأن الإحاطة بعمل أدبي تختلف بين بلد وآخر ، بين أمّة وأخرى ، بين حضارة وأخرى . وأعتقد أنه إذا كان ثمة من دور يلعبه النقد اليوم هنا أو هناك ، فإنما يقوم على تقريب الأذواق الأدبية وملكات الإدراك . فكم من عمل عربي يعيش اليوم وحشته في الغرب ، والعكس ليس صحيحاً . وأنا أعتقد أن هذه المسألة تستحق أن تثار .

جميل حتمل

إن النقد الذي قد يكون كما قال الأستاذ طرابيشي متعلقاً بالرواية وبخصوصياتها يجب أن ينظر إليه عندنا كعرب بمنظار مرتبط بخصوصية الإبداع عندنا . لا أقول ذلك من موقع تعصب . إذ أنني لاحظت سواء في جلسة الصباح أو جلسة الآن أن ثمة خطابين أو وجهتي نظر : خطاب المبدع العربي

(أو معظم المبدعين العرب) : فالواحد منهم مشغول بهمّ إثبات الوجود من جانب ، إثبات هويته وهي مهدّدة باستمرار وبأشكال مختلفة ، مثلما هو مشغول بهمّ سياسي لا يخص الحرية المفقودة فقط بل ولقمة عيشه أيضاً ؛ والخطاب أو وجهة النظر الأخرى والتي لا يجد المبدع في الغرب نفسه مشغولاً أو معنياً بها بمثل هذه الشدّة : ستبدو أسئلته وهمومه بموقع آخر تماماً ، وبعيدة ، وإن تعاطفت أحياناً مع بعض أسئلة المبدع العربي في نقاط جدّ جزئية . سأسوق مثالاً سمعته اليوم وقد يوضح ، بشيء من التبسيط ، الأمر : روائي غربي يسأل أحد الروائيين العرب : هل يمكن أن تعود في الأشهر القادمة للبحث في مسألة ما ؟ هذا السؤال الذي هو من دافع حب ، لا يعرف بل يجهل مثلاً أن هذا الروائي العربي سينتظر أشهراً ليس لاستلام تأشيرة الدخول إلى أوربا فقط وإنما لاستلام تأشيرة خروج من بلده . هذا إن كان ما يزال يملك جواز سفر . باختصار ، أقصد أن النقد العربي إن كان مرتبطاً بحال الإبداع سيجد نفسه كما حال الإبداع عندنا محاصراً شئنا أم أبينا بمشاغل لا تمسّه كإبداع مجرّد ، وإن كان لا يبتعد عنها إن كان ما يزال مصرّاً على أن يظلّ عطاء له هويته وهمومه . الصورة بالتالي مختلفة تماماً بين عالمين بل ومتناقضة لا من باب عدائي وإنما من باب ظروفنا المختلفة نحن وهي ليست آنيّة كما وُصِفَتْ صباحاً . فليس غرابة إذن أن تختلف هموم المبدع والناقد العربي بل يجب أن تكون كذلك حقاً وحتى على صعيد الفنّ نفسه . وهذا لم أسمعه في مداخلات النقّاد العرب . وشكراً .

سماتي (باحث)

أود لو أطرح سؤالاً على مجمل النقاد والكتّاب الذين يشاركون في الندوة منذ الأمس ، بصدد الما ـ لا ـ يُقال . فهل يمكن لأحد مثلاً أن يفسّر لي كل هذا الصمت أو الاستبعاد المحيط بالأدب المغاربي عموماً ؟ . لقد لاحظت أن أحداً لم يتحدّث عن هذا الأدب ، وخاصة عن الأدب المغاربي المكتوب بالفرنسية . مهما يكن ، إنه لمن المدهش أن نستمع قمم العالم العربي وهم يتحدثون طيلة الوقت عن الأدب والإبداع ، فقط باللغة العربية . والحال إن تساؤلي هذا يطرح إشكالية حول هوية هذا الأدب . فحتى الآن طرحت كثيراً ودائماً مسألة هوية

الأدب بالاستناد إلى معيار أساسي هو اللغة : اللغة هي التي تحدد الأدب . ومع هذا فإن ثمة وضعاً خاصاً يحيط بهذا الأدب . فاليوم لدينا عشرات وعشرات من الكتاب ينتجون أعمالاً لا تعدّ ولا تحصى . ولقد شاهدت صور العديد منهم في المعرض (المرافق لهذه الندوة) . ومع ذلك ها هو الصمت يحيط بوجودهم وبعملهم . فهل يحول خجل ما دون الاعتراف بهذا الأدب من قبل الكتّاب والنقّاد العرب ؟ . والنقاد والكتاب الفرنسيون ، هل تراهم يجهلون هذا الأدب ؟ . إنهم لا يتحدثون عنه ، فهل ذلك عن جهل أم عن رفض له ؟ . الحال إننا نجد أنفسنا هنا في مواجهة أدب لا يوجد في أي مكان . وإنه لمن المفيد أن نستمع إلى وأن نستعيد مثلاً عروض النقّاد العرب . فسنجد أنهم حتى حين يأتون على ذكر الكتاب الذين يكتبون بالفرنسية يصمتون حول نتاجهم الأدبي . لذلك أطرح هذا السؤال وأود لو يجيبني عليه أحد ما . . فمهما يكن ، أنا أعتقد أن هذا هو المكان الذي تلتقي فيه فرنسا بالعالم العربي . فإذا ساد هذا الصمت منذ يومين ،فمعنى هذا أن ثمة خطابات متوازية وليس ثمة لقاء ولا حوار . الفرنسيون يتحدثون فيما بينهم ، والعرب يتحدثون فيما بينهم . أما الموضوع ، موضوع اللقاء ، أي اللقاء بين ضفتي المتوسّط ، فإنه غائب . فهل هو غائب لأننا نعيش بداية مرحلة جديدة ، أو غائب انطلاقاً من رغبة البعض في تجاهل وجود المنطقة الواقعة جنوبي البحر الأبيض المتوسط ، ورغبة البعض الآخر في حيازة علاقات عصابية تجاه الغرب ؟ . وشكراً .

ميشيل دوغي

إن الكتّاب الفرنسيين بعد ظهر هذا اليوم لم يتحدثوا كثيراً فيما بينهم . على أي حال ، هل ثمة أحد هنا يود الإجابة عن هذه التساؤلات ؟ . السيد مديني .

أحمد المديني

لست أود أن أتحدث مكان الزملاء الفرنسيين . لكني أعتقد أنه بالنسبة إلى الأدب الفرنسي والبيئة الثقافية الفرنسية ، الرواية المغاربية المكتوبة بالفرنسية تُوِّجت منذ فترة قصيرة بجائزة الكونكور التي نالها الطاهر بن جلّون . إذن ، من

هذه الناحية ، ليس ثمة إشكاليات . أما بالنسبة إلى نقادنا وكتّابنا العرب ، فأرى أننا كتّاب عرب ، وأننا دعينا إلى هنا بوصفنا كتّاباً عرباً ونقّاداً عرباً لكي نعالج تحديداً المشكلات التي تتعلق بالأدب والنقد العربيين . ونحن لا نقول « أدب ذو لغة عربية » . هناك أدب عربي ذو لغة فرنسية . إذن ، ربما كانت هذه المسألة ترتبط بالمبدأ التنظيمي نفسه ، بالسيرورة الإدارية ، لا بردّ فعل من جانبنا ، أو بموقف نقفه من هذا الأدب المكتوب بالفرنسية . تلكم هي المسألة في نظري .

جورج طرابيشي

أريد الردّ على السؤال الأخير الذي طرح علينا بأنه لم يقع هنا حوار . أعتقد أن في هذا ظلماً للندوة إلى حدّ ما . لأني أعتقد أن مجرد انعقاد الندوة تحت عنوان « الرواية » هذا يكفي ليكون دليل حوار ولو ضمنياً ، لأننا انطلقنا من خلال مناقشاتنا ومن خلال المعرفة بحقيقة وضعنا الأدبي ، من أن الرواية جاءتنا من الغرب . وقد تمّ بالأمس اقرار على أن الرواية الفرنسية كان لها التأثير الأكبر في الأدب العربي . فأعتقد أننا حتى ولو لم نتكلم إطلاقاً أو لم نتحاور إطلاقاً مع أصدقائنا ومحاورينا الفرنسيين الموجودين هنا ، فإننا ، كعرب ، بمجرد أن نتحاور حول الرواية ، فمعنى ذلك أننا في قلب إشكالية التحاور مع الغرب . هذه نقطة . نقطة ثانية تتعلق بما قد يبدو لكم وكأنه كان نوعاً من المازوخيّة من طرفي تجاه الناقد . فأنا لست إلا ناقداً ، وبالتالي إذا قسوت فإنني أقسو على نفسي . ولكن ما أردت بكلمتي أن أوضّحه هو الشرط الداخلي الذي يربط الناقد مع نفسه ومع الروائي . ولم أتحدث عن شرطه السوسيولوجي أو شرطه العام في المجتمع : إنما عن علاقته الداخلية مع ذلك المركز الذي يستمدّ منه نوره .

وأنا أوافق الأستاذ جبرا على تعريفه النقد بأنه إنارة . ولكن كان كلّ حرصي أن أقول إن هذه الإنارة ليست من ذاتها بل هي نابعة ، ويجب أن تكون نابعة ، من العمل الأدبي نفسه . ولقد اشتكى هو نفسه من أن كثيرين ، ولن أقول أكثر النقاد ، لم يفهموا على كثير مما قاله . وهذا هو بالضبط الناقد الطفيلي . وهنا أشير إلى تدخل الأستاذ بروشييه : إنني لم أقل إن جميع النقّاد أو

أن كل ناقد طفيلي ، إنما قلت إن الطفيلي الخطير هو ذلك الذي يكتب لكي يقول أشياء لا علاقة لها بالعمل المنقود ، وإنما هناك بالمقابل ناقد قد يصل إلى درجات معينة من الإبداع ، سمّيتها بالاستقلال الذاتي ضمن التبعية . أنا قلت : الناقد تابع ، ولكن يمكن أن يصل إلى درجة أو إلى أعلى درجة ممكنة من الاستقلال الذاتي ضمن هذه التبعية عندما يستطيع أن يردّ نحو العمل الأدبي نوراً أقوى من ذاك الذي وصله . أي أن يقوّي النور الذي جاءه من العمل الأدبي بواسطة ما سميته المرآة العاكسة في المنهج الخصب وأن يرد ويقرأه قراءة مغايرة للنيّة التي كتب بها أو التي يمكن أن يكون كُتِبَ بها هذا العمل الأدبي . وبالتالي أن يكتشف له دلالات ومعاني جديدة قد لا تكون وردت في الرواية . وأعتقد أن هذا المستوى يمكن أن يسمّى بالإبداع ولكني ما زلت أصرّ على أنه إبداع تابع . وشكراً .

ملحق « الجلسة الرابعة »(*)

ـ 1 ـ

أسئلة الرواية ، أسئلة النقد : حوار مستحيل ؟ .

محمد برّادة

1 ـ سؤال « الخانة الفارغة »

أسئلة الرواية أقدم مما نتصور . . أقدم من تبلورها جنساً تعبيرياً يحتلّ الصدارة منذ القرن التاسع عشر . ويمكن أن نعود ببداية تلك الأسئلة إلى الخانة الفارغة التي تركها أرسطو عندما نظّر الأجناس الأدبية في عصره وترك إمكانية استنتاج جنسي تخييلي سردي ذي مضمون مبتذل سيطلق عليه فيلدنغ Fielding ، بعد عدة قرون ، تسمية رواية ، أي « ملحمة كوميديا نثرية »[1] .

وأسئلة « الخانة الفارغة » أعمق مما نتصور لأنها تحيلنا على هذا الجنس التعبيري الذي وُجِد قبل أن يتحقق وظل باستمرار قابلاً للتلاشي والانبعاث ملتصقاً بالآني والسرمدي ، مُتعيشاً على الشعر والملحمة والأساطير والمحكيات والقصص الخرافية والشعبية . . وعبر التحولات المتجددة للرواية ، ومن خلال انفتاحها واستمدادها من جميع الأشكال الفنية والأجناس الأدبية ، أصبحت ، بامتياز ، الشكل ـ السؤال الذي يتوسله الإنسان في مغامرته اللا متناهية بحثاً عن توازن مُتوهَّم ، أو سعادة بِكْر ، أو لغة قادرة على تسمية الأشياء .

أي سؤال فَلَتَ من شبكة الرواية المقتنصة للتافه والجوهري ، لليومي

* نثبت في هذا الملحق النصّ الكامل لمحاضرة محمد برّادة في الجلسة الرابعة التي تمّ تثبيت ملخصها الذي ألقاه في بداية الجلسة المذكورة . كما نثبت في القسم الثاني من هذا الملحق نصّ المحاضرة التي كان د . محسن جاسم الموسوي قد أرسلها للجنة التنظيمية وحال عدم حضوره إلى باريس لأسباب طارئة آنذاك ومن ثم إمكانية مشاركته في الندوة شخصياً ، دون إلقائها في هذه الجلسة .

العابر والوجودي المقلق ؟ وهي ليست أسئلة تصوغها المقولات والمفاهيم الفلسفية والتعميمات التجريدية . . بل هي تستمد قوّتها ـ بالرغم من قصورها النظري ـ من فوضى المعيش وتجاور التشخيصات المتناقضة ، من تداخل الأصوات واللغات والتقاط التبدّلات التي تتمّ ضمنياً خارج الأجوبة الجاهزة للمذاهب والأيديولوجيات . والشكل الروائي بعناصره المتنوعة وتوليداته غير المستنفدة ، بتاريخه وإنجازاته التي تجعل منه وسيطاً بين الواقع والمتخيّل ، بين الرغبة والحلم ، بين الرضى والتمرد . . يغدو أيضاً خطاباً ملتبساً ، أقصد خطاباً مُقلقاً ، متقلّباً ، حائلاً بيننا وبين الاحتماء بالثوابت وبما نتوهمه من تكرار في الحياة . ومن ثم فإن أسئلة الرواية لا تتجدّد بطرح إشكاليات غير مسبوقة بقدر ما تكتسب صلابتها وفاعليتها من خلال تخصيص التجربة الروائية داخل كل حقل ثقافي . وهذا التخصيص هو الذي يحمي الرواية من وَهْمِ « أدب لا زمني » يضمن الخلود مسبقاً ! ومهما تقاربت « كُليّاتُ المتخيَّل » في الثقافات جميعها ، فإن التحقق الفني النوعي هو الذي يضفي الحياة على المتخيَّل من خلال جدلية العام والخاص . والروائي يواجه أيضاً أسئلة الرواية التي تجد أجوبة مؤقتة من خلال مغامرة البحث عن لغة متفرّدة هي لغة النثر الروائي المطبوعة بالحوارية والتعدد ، المأخوذة في شَرَكِ الانشطار والشك ، الموزعة بين الحلمي والملموس ، المفتوحة على ذاكرة النصوص وعلامات الموضة العابرة . من ثم فإن الروائي المسؤول أساساً عن عبور المتخيّل من منطقة العدم والإمكان إلى حيّز التحقق النوعي ، يخصص أسئلة الرواية ويَبْصُمُها من خلال حواره الخفي والمعلن مع ثقافته ومع التراث الإنساني . لذلك ، فإن الرواية ـ حتى وإن قصدت إلى تحقيق متعة خالصة ـ فإنها لا تنفصل عن المعرفة : معرفة ذات خصوصية تسلك المنعرجات وتمزج العقلي بالأسطوري والمرئي ، بالمسموع والتجريبي بالمقروء . . حتى الحكاية أو العناصر القصصية التي تتكىء عليها ، تنقل إلينا موقفاً وفهماً معيناً لتاريخ الرواية . . وهذا هو ما يقيم بينها وبين النقد جسوراً وأسئلة مشتركة أو متقاطعة . يؤكد ذلك التأملات والملاحظات النقدية التي كتبها روائيون كانوا وراء تجديد أسئلة الرواية ووراء تخصيصها ودفعها إلى ملامسة الحالات القصوى . . .

من هذه الزاوية ، لا يكون النقد مبرّراً في نظر الرواية إذا كان مجرّد ما وراء ـ أدب ، مجرد ما وراء ـ شارح ، لأن الرواية أقدر على أن تقول ما تريد . . وإنما يصبح الحوار ممكناً بين النقد والرواية عندما يسهمان معاً في إنتاج تلك المعرفة النوعية المبثوثة بين الثنايا والمنعطفات ، داخل الإشارات والكلام ، عبر العلامات والفضاءات . بعيداً عن المعيارية وتطبيق المصطلحات الجافة ، يمكن للنقد أن يحاور أسئلة الرواية وعوالمها لينتج معرفة تكون بمثابة « مناوبة أساسية بين إيتوبيا خطابٍ علمي خالص وبين التخييل » على حد تعبير ميشيل شارل[2] . وبذلك يكونُ عنصر التخييل ، على اختلاف مكوّناته وشكله ، عنصراً مشتركاً بين الرواية والنقد ويجعل منهما خطاباً فاعلاً في إنتاج الثقافة وتحيين أسئلتها وإعادة رسم هويتها وتجديد متخيَّلها . إنني أقصد ، هنا ، النقد بوصفه حديثاً إلى الأدب لا مجرد حديث عن الأدب .

انطلاقاً من هذا التصور العام أريد أن أسجل ما أعتبره لحظات أساسية في الرواية العربية التي بدأت محاولاتها تنضج عند بداية هذا القرن بإيقاع بطيء ومتعثر قبل أن تحتل طليعة الإنتاج الأدبي منذ الستينات بعدما بدأت تتخلص من بصمات التقليد والتأثر السهل لتواجه أسئلة الكتابة والنقد ومغامرة البحث والتجدد خارج أروقة الخطابات المكرورة . وما يهمنا أساساً في مثل هذه القراءة النظرية هو إعادة صوغ الأسئلة / الأجوبة التي تشخّصها الرواية العربية داخل حقلها الثقافي ، ويتماسُّ وتفاعل مع أسئلة الرواية بصفة عامة .

2 ـ لحظات أساسية في مسار الرواية العربية

يذهب كثير من مؤرخي الرواية العربية إلى تحديد سنة 1870 كبداية لظهور نصوص روائية بغضِّ النظر عن درجة اكتمال عناصرها الفنية والشكلية . ومعظم تلك النصوص تعود إلى بلاد الشام ومصر حيث توافرت شروط ترجمة بعض الآثار الأجنبية والتفاعل مع أجناس تعبيرية جديدة . وكانت تجربة الأدب العربي في المهجر رافداً دعّم هذا الاتجاه التجديدي الذي شمل الشعر والنقد والرواية . لكنني لا أحرص هنا على التقيّد بالتتابع التاريخي لظهور النصوص الروائية ، وإنما أحاول أن أقدم تصوري من خلال قراءاتي وتقييماتي ، معتبراً

الإنتاج الروائي العربي في مجموعه بدون تمييز بين « مواطن النصوص » وتفاوت درجات النضج والتراكم من موطن لآخر.

هناك ثلاث لحظات تسترعي انتباهي أسميها :

1) التجنّس والانتساب[3] .

2) الرومانيسك في مرآة الرواية .

3) الكينونة المتكلمة والبحث عن أشكال جديدة .

وسأرسم معالمها الأساسية على النحو التالي :

1) التجنّس والانتساب :

إلى بداية الأربعينات من هذا القرن ، كُتبت نصوص كثيرة مستوحية لشكل الرواية كما أدركه الكتاب بتباين في الفهم والاطلاع على نماذج الرواية الأجنبية . ويمكن أن نذكر أسماء رفاعة الطهطاوي وعلي مبارك وجرجي زيدان ونقولا حداد وفرح أنطون الذين كتبوا نصوصاً توظف الشكل الروائي لأغراض تاريخية أو اجتماعية . كما نجد نصوصاً كثيرة قلدت بعض الروايات المترجمة وقصدت إلى تسلية القارىء وإخراجه من مناخه التقليدي المحدود . . . ولكن النصوص التي عملت على تأسيس عناصر رواية عربية لها سمات فنية ونكهة خاصة تظلّ قليلة طوال هذه الفترة التي تتجاوز الستين سنة . وعندما أقول : نصوص لها نكهة وسط الركام المتشابه ، فإنني أفكر تحديداً في « حديث عيسى بن هشام » للمويلحي ، و« الأجنحة المتكسرة » لجبران خليل جبران ، و« زينب » لمحمد حسين هيكل ، و« عودة الروح » و« يوميات نائب في الرياف » لتوفيق الحكيم ، و« الأيام » و« أديب » لطه حسين . . . فمثل هذه النصوص هي التي كانت تؤكد ميلاد جنس الرواية ميلاداً يميّزها عن بقية الأجناس التعبيرية الأخرى ، ويحقق لها عناصر خطابية مغايرة لمعايير البلاغة التقليدية[4] . وطوال هذه الفترة لم تكن الإنتاجات الروائية مقبولة من لدن الجميع على أنها شكل تعبيري جاد وقادر على أن يغيّر مفهوم الأدب والكتابة . ذلك أن سياق النشأة أدّى إلى اعتبار الرواية رديفاً للتسلية والمتعة وتقليداً لشكل أجنبي دخيل يخدش الأخلاق العامة ويُفسد اللغة ومعايير البيان السليم . وهذا

ما نجده صريحاً في موقف مصطفى صادق الرافعي المعادي للتجديد والذي اعتبر كتابةَ رواية مُوجبةً للعقاب :

« أنا من أجل ذلك لا أزال إلى الآن مع الأدب العربي في فنه وبيانه أكثر مما أنا مع الحكاية ولغتها وعواطفها ، فأكبر عملي إضافة الصور الفكرية الجميلة إلى أدبنا وبياننا متحاشياً جهد الطاقة أن أنقل إلى كتابتي دوابّ الأرض أو دوابّ الناس أو دوابّ الحوادث ، فإن الكتب ليست شيئاً غير طبائع كتّابها تعمل فيمن يقرؤها عمل الطباع الحيّة فيمن يخالطها . والرواية إذا وضعها كاتب فاجر ، فهي عندي ليست رواية بل هي عمل يجب أن يسمى في قانون العقوبات (فجوراً بالكتابة)[5] » .

لقد كان الرافعي مدركاً للتغيير العميق الذي يحققه الشكل الروائي عبر تحويل اللغة من قواعد وتعبيرات جاهزة إلى لغة مستوعبة لمظاهر التبدلات الشاملة انطلاقاً من طرائق العيش إلى الوعي بالهوية ومشكلات المثاقفة . ولم تكن النماذج الروائية التي ذكرناها سوى تتويج لسيرورة بدأت منذ نهاية القرن التاسع عشر باتجاه الانفتاح على الأزمنة الحديثة . وكانت الترجمة والصحافة ثم تأسيس الجامعات هي الوسائل التي طَوَّعتْ اللغة العربية ومهّدت لها طريق ارتياد التخييل الروائي وتأكيد الانتساب لهذا الجنس الجديد الذي استمدّ عناصره الأولى من الرواية الفرنسية والروسية في القرن التاسع عشر[6] ، أكثر مما استمدّها من الموروث القصصي العربي .

2) الرومانيسك في مرآة الرواية العربية :

في الأربعينات ، كانت الشعوب العربية تعيش مرحلة المجابهة مع الاستعمار وتواجه التجسيدات المادية للتغييرات التي بدأت منذ العشرينات . كان التصنيف الاجتماعي آخذاً في التبلور ، وكانت القيم تمرّ بخلخلة متواصلة جَرَّاءَ المثاقفة والتعلق بنموذجية الغرب . . ثم كانت بداية الاستقلالات والثورات والانقلابات بعد ضياع فلسطين وبروز وعي قومي جديد . . .

ولكن الرواية العربية بدأت رحلة أخرى لمساءلة الواقع المتسارع التعقيد وفهم إواليات التحوّل والصراعات . . وكانت عناصر الرومانيسك قد

تشخصّت أكثر في المؤسسات والفئات وتصنيفات الطبقات واللغات . . وقد غدت مجابهة الفرد للمجتمع أكثر حدّة في مرحلة تشييد الاستقلال وإعطائه محتوى محدّداً يستجيب للتطلعات التحررية والثورية ، ومن ثم امتداد الخلافات السياسية وارتباط الأدب بالتعبير عن القضايا الاجتماعية والأيديولوجية واتجاه الرواية إلى تصوير أجواء الصراع واستجلاء أسباب الخيبة والتقاط أصوات التمرد . وبذلك فإن مرآة الرواية اتسعت وتلونت فلم تعد مقتصرة على السِّير الذاتية واللوحات الرومانسية ، بل أخذت تقدم تخييلاً متنوعاً عن الرومانيسك المجتمعي ذي التجسّدات المتعددة والمتشابكة على امتداد الوطن العربي . يتجلّى هذا التنوع والتحول في الإنتاج الروائي من خلال الإشارة إلى الأعمال الأولى لكل من نجيب محفوظ ، وحنا مينة ، وذو النون أيّوب ، وجبرا ابراهيم جبرا ، وعبد السلام العجيلي ، وتوفيق يوسف عوّاد ، وسهيل إدريس ، وغائب طعمة فرمان ، وليلى بعلبكي ، وغسان كنفاني ، وعبد الرحمن الشرقاوي ، ومطاع صفدي ، ويوسف إدريس . ومن بين هؤلاء الروائيين ، يتميّز في هذه المرحلة وفي هذا الاتجاه ، نجيب محفوظ بسبب غزارة إنتاجه وملاحقته للتطورات الاجتماعية وتطويره للكتابة الواقعية . استطاع نجيب محفوظ ـ في غياب اتجاه روائي يصدر عن تصوّر نظري وخطاب نقدي مُدَعَّم ـ أن يضطلع بدور المدرسة الروائية من حيث ترسيخ أقدام الرواية وتحقيق انتشار واسع لها . وجميع الأسماء التي ذكرناها أسهمت ، خلال هذه اللحظة الثانية من مسار الرواية العربية ، في إغناء النصوص وربطها بالرؤيات الفكرية الفاعلة آنذاك في الساحة الثقافية وأعني الوجودية والماركسية . غير أن ما تكشف عنه نصوص هذه المرحلة بعيداً عن نوايا الروائيين ، هو التقاطها لعلامات وأسئلة وحقائق تسكت عنها الخطابات السياسية والأيديولوجية . لقد تحوّلت الرواية إلى كاميرا تُرينا ما لا تلتقطه المقولات والمفاهيم ، وتُسمعنا ما يهمس به الفرد المأزوم في خلوته والمُحْبَطُ في لحظات يأسه . . .

وهكذا ، عبر أسئلة الذات ، ومساءلة « الآخر » ، واستكشاف علائق الفرد الموضوعية بالمجتمع ، يأخذ الرومانيسك[7] أبعاداً تخييلية تضع الرواية على مسافة تفصلها عن اندماج مُتوهَّم مع الواقع وخطاباته التبريرية .

3) الكينونة المتكلمة والبحث عن أشكال جديدة

منذ السبعينات أو قبلها بقليل ، كأنما الرواية العربية تخوض مغامرة لحسابها بدون يقين أيديولوجي يحمي ظهرها ولا أمل يتخايل أمامها . .

والمشهد لا يخلو من مفارقة : فبعد هزيمة 1967 ، وتراجع قوى التقدم ، واستفحال القمع والحكم الفردي ، وانتشار الطائفية والتعصب الظلامي ، وتحجيم الأنظمة للثورة الفلسطينية ، عادت الأسئلة الصعبة إلى الساحة العربية لتضع كل شيء موضع التساؤل . . وانطلقت التحليلات والاجتهادات الفكرية متعثرة وسط خرائب التحديث المبتسر وسلطوية الأجهزة ولفظية الشعارات الأيديولوجية . . ومن وسط دخان هذه المعارك ورمادها تنتصب الرواية لتتابع المسيرة بجذرية أكثر من ذي قبل . أمام انجلاء الأوهام تتكلم الكينونة من الأعماق وتجرب أن تعثر على اللغة / اللغات المناسبة بعد أن تفجّر المعنى واستحال التعبير . . كل شيء فقد وضوحه المزيف ، والأحادية انقلبت إلى شظايا متعددة ، والهاوية شبح يتهدد الفرد مثلما يتهدد الجماعة . والرواية تغامر وسط هذه المتاهة لتجيب على الأسئلة المستعصية من خلال نصوص تلامس الحدود القصوى في الشكل والمضمون . إنها تستنطق الجسد واللا وعي ، المجتمع وبنياته ، التاريخ وخياناته . . . ولا يتم ذلك ، هذه المرّة ، في ظل أدلجة مُتَعسِّفة أو التزام مُؤَمثل ، وإنما عبر الذات التي تستعيد بفرح ، صوتها المغيّب قبل ، وراء سيل الخطب والتصريحات والوعود ووراء أصوات الوعظ والإرشاد والإنذار والتبشير التي تسعى إلى إقبار الفرد والجماعات الرافضة للتّردي من أجل استدامة بنيات متداعية ، وفكر لاهوتي ، ووصاية أبوية قامعة . . . لا بد من استحضار هذا المناخ « الهادر » الذي يُمارَسُ فيه إخصاء المواطن من خلال الكلام الأجوف ، لندرك قيمة الروايات العربية التي اختارت أن تنسج حلقات كلام آخر غير الكلام الآمر . . كلام يكشف عن حميمية الذات ويفسح المجال أمام الكينونة لتفصح عن شكوكها وتمزقاتها وبحثها عما يعيد لها إنسانيتها وصوتها المسروق .

ولا يهم كثيراً أن يغلب على هذه الدورة الجديدة من مسيرة الرواية العربية

طابع التجريب أو الانقياد ـ أحياناً ـ لتأثيرات شكلانية وطلائعية أفرزتها تجارب روائية في أنحاء أخرى من العالم . . لأن الحصيلة ، بالرغم من كل شيء ، تبدو على جانب من الأهمية : فالأسماء كثيرة ، نسبياً ، وموزعة على معظم البلدان العربية ، ونقط الالتقاء حول مفهوم التجديد الروائي متقاربة رغم الشروط المحلية والنمو الروائي المتفاوت من بلد عربي لآخر . يضاف إلى ذلك أن أبرز الأسماء لا تنتمي إلى جيل واحد بل تتداخل أعمار الكتّاب لتنصهر داخل تجربة البحث عن أشكال وثيمات وفضاءات جديدة . هكذا يمكن أن نذكر : جبرا ابراهيم جبرا ، إدوار الخراط ، غائب طعمة فرمان ، عبد الرحمن منيف ، غالب هلسا ، إميل حبيبي ، الطيّب صالح ، عبدالله العروي ، غادة السمان ، فؤاد التكرلي ، حيدر حيدر، هاني الراهب . . إلى جانب من كتبوا بعدهم وحاولوا الدفع بالتجريب إلى مجالات أخرى مثل :

صنع الله ابراهيم ، جمال الغيطاني ، الطاهر وطّار ، الياس خوري ، بهاء طاهر ، محمد زفزاف ، يوسف القعيد ، ابراهيم أصلان ، صبري موسى ، عبد الحكيم قاسم ، حنان الشيخ ، جميل ابراهيم عطية ، عبده جبير ، خليل النعيمي ، مؤنس الرزاز ، سليم بركات . . واللائحة تطول .

اللافت في روايات هذه المرحلة الممتدة إلى الآن ، هو تجديد الواقعية وتطعيمها بعناصر مستمدة من أشكال ووسائل تعبيرية أخرى . . وبذلك نلاحظ المزاوجة بين الفانطاستيك والأسطورة والمحكيّات الموروثة ، وكذلك اللجوء إلى استعارة سردية كتبِ التاريخ والقصص الشعبية وتقنيات الصحافة والسينما والوثائق ، إلى جانب شكل الرواية داخل الرواية واستيحاء الرواية النسبية للورانس داريل ، ومزج اللغة المتداولة بالخطاب الصوفي وهذيان الشعر . . .

لكن الأساسي في نصوص هؤلاء الروائيين هو استبدالهم مفهوم الأدب المساوي للواقع ، بمفهوم علائقي يفترض تحويل الواقع وإعادة نسجه عبر الكلمات والأخيلة والرموز ، مما يضفي على الكتابة بعداً لَعِبياً يتيح الانفتاح على الباروديا والسخرية ومتعة الحكي وتوليد القصص . . . من ثم فإن حضور التاريخ (خاصة ما يتصل منه بالفترة الحديثة) ومشكلات المجتمع وصراعات

العائلة ، وفلسطين المحتلة وحرب لبنان . . ليس حضوراً برّانياً بل هو مُخْتَرقُ بالكتابة والتشكيل ومُحوَّل إلى نسغ ينضح بمفهوم الكاتب وأحلامه وأسئلته . . لقد أخذت رواية الأطروحة تتراجع أمام سيادة العلامات والأصوات واللغات والتخييل المركّب . وقد تتقارب ثيمات الرواية بين كاتب في مصر وآخر في العراق ولكنها تأتي متغايرة في التشكيل والتكوين وطريقة الكتابة ، مثلما نجد في « اللجنة » لصنع الله ابراهيم و « الغرف الأخرى » لجبرا ابراهيم جبرا ، فكلاهما ينسج مناخاً كافكاوياً يشخص الواقع السديمي العبثي ويحيل على غرائبه ولكن بتقنية مختلفة ورؤية مغايرة ، حيث تتخذ اللجنة إيقاعاً ساخراً فانطاستيكياً بينما تتدثر « الغرف الأخرى » بوشاح الخرافة الرمزية ذات النكهة الشعرية .

إن ما أحرص على تأكيده من خلال قراءة اللحظات الأساسية في مسيرة الرواية العربية هو الإمكانات البكر التي ولّدتها هذه الروايات الجديدة سواء داخل اللغة العربية بمستوياتها المختلفة أو من خلال تنويع التخييل وتوسيع دائرته . وهي إنجازات تتم بالرغم من أنواع الرقابة الساعية إلى الحدّ من حرية الإبداع وبالرغم من هيمنة أيديولوجيا لاهوتية تحمل سمات متباينة . وفي هذا السياق ، تغدو الرواية ، إلى جانب قيمتها الفنية ، مجالاً لقراءة الأيديولوجيا الضمنية المناهضة لمناخ التقهقر والانتظارية والاحتماء وراء اللغة المتخشبة . هل نبالغ إذا قلنا بأن الرواية العربية تقول ما لا يقال في محافل الكلام الأخرى ؟ إنها تغدو بمثابة « تهريب للكلام » إذا استعرنا تعريف أدونيس للكتابة . وعندي أن الرواية ترميق واع يتوخى تهجين الوحدة المتوهمة في اللغة والعلائق والمجتمع لاستيلاء القوى الكّامنة . . أليست الرواية إذن هي الفوضى الوحيدة الممكنة من أجل أن تبلغ الأسئلة مداها ؟ .

3 ـ النقد والرواية : حوار مُلتبس

طوال مائة سنة ، وهو عمر الرواية العربية ، لم ينتظم حوار متلائم بين النقد والرواية لصالح إمكانات كل منها في إنتاج معرفة جديدة وإعادة صوغ أسئلة الثقافة صوغاً متسعاً من منظور المعيش والمفكّر فيه . . وقد لا أستطيع هنا أن أدقق أسباب هذه العلاقة الملتبسة والصراعية . . ولكني أعتقد أن في طليعة

الأسباب ، التحول الذي عرفه مفهوم الأدب منذ العشرينات والذي تمّ طوال عدة عقود في ظلّ تواطؤ عام أدى إلى ما يشبه حوار الصمّ بين الروائيين والنقاد . فمنذ نهاية القرن التاسع عشر اقترن مفهوم الأدب باتجاه الإحياء السلفي مما جعل النقد بدوره يقيّم الآثار الأدبية ويوجهها نحو الوظيفة التربوية ونحو تكريس البلاغة وتجسيد المثل العليا . وبالرغم من ابتعاد الأعمال الأدبية عن هذا المفهوم ، وخاصة الرواية ، فإن الخطاب النقدي ظل إلى الخمسينات مشدوداً إلى الإسقاط الأيديولوجي وإغفال خصوصية النصّ الروائي وخصوصية خطابه إلى المجتمع . وعندما تبلور خطاب جديد ، آنذاك ، أي في بداية الخمسينات ، عن نقد الرواية ، فإنه انقاد بفعل المثاقفة وسياق الصراع الاجتماعي ، إلى التمذهب من خلال الدعوة إلى رواية وجودية أو رواية واقعية اشتراكية . ومن ثم فإن الأسبقية التي أُعطيت لأدْلَجَةِ الرواية وضعت في الظل مجموعة الانجازات النصيّة التي تشخص تحوّل مفهوم الأدب من خلال ما كانت تقوله الرواية إلى المجتمع عبر خطابها وشكلها وليس من خلال ما تنقله أو تحيل إليه . وبغض النظر عن درجة تمثل الروائيين للتقنية الحديثة ولخلفياتها النظرية ، فإن مرجع النصوص لم يعد متطابقاً مع الخطاب ، والمسافة بين « الواقع » والرواية اتسعت أكثر فأكثر من خلال العلامات وتداخل اللغات وفضاءات التخييل ، حاملة في طياتها تمظهرات أخرى للواقع الذي كان يبدو ـ عبر الخطاب السياسي والأيديولوجي ـ واحداً قابلاً للفهم والاختزال في جملة مفهومات ومقولات .

ويخيل إلي أن النقد العربي ، إلى حدود الستينات ، لم يدرك بعمق هذا التحوّل الذي كان يتم عبر الشعر والقصة والرواية ، ولم يعط لاستراتيجيته هدف تقويض مفهوم الأدب ـ الانعكاس ، وتحرير النصوص من اختزالية القراءة الأيديولوجية .

منذ السبعينات وأيضاً بتأثير من المثاقفة ، اتجه الخطاب النقدي إلى تطبيق مناهج النقد الحديث (بنيوية ، أسلوبية ، سوسيولوجيا الأدب ، التحليل النفسي ، السيميائية) في سياق إضفاء العلمية على النقد وتطوير مناهج تدريس الأدب بالجامعات . وقد حظيت الرواية بقسط وافر من هذه التطبيقات التي غالباً ما تتحول إلى تشريح مختبري يُفْلِتُ جوهر الأسئلة الجديدة التي تطرحها

الروايات الجيدة . لكننا نسجل أن هذه التحليلات النقدية تكشف للقارىء العربي عن غنى الرواية الجديدة وعن حتمية القراءات المتعدّدة ، وبالتالي فإنها تسهم في دعم استقلال النصّ الروائي وتخصيص خطابه .

ومع ذلك فإن الحوار بين النقد والرواية الجديدة يبدو ملتبساً خاصة وأن الروائيين لا يتوفرون على كتابة نظرية تسند استراتيجيتهم وآفاق عملهم . وما نتوفر عليه في هذا المجال مجرد استجوابات وتصريحات صحفية أو مداخلات وشهادات في الندوات واللقاءات .

ولكنني أميل إلى ربط التباس حوار النقد والرواية بالالتباس الذي يسود مجموع الساحة الثقافية العربية منذ 1967 نتيجة لانهيار كثير من اليقينيات والأجوبة الأيديولوجية الجاهزة مما أدّى إلى الانبهام والتقهقر تجاه الأسئلة الأساسية وفي طليعتها سؤال الحداثة المتعلق بأولوية تفكيك البنيات الاجتماعية والسياسية والفكرية ذات الخلفية اللاهوتية والتي ترفض الصيرورة وتحتمي بميثولوجيا الثبات الأونطولوجي . . . وهذا ما يجعل تلك البنيات قادرة على الالتفاف على منجزات الثقافة المتنورة والأدب المراهن على حرية الإنسان وإبداعيته اللا متناهية .

لذلك فإن سؤال الثقافة العربية الآن هو بامتياز سؤال الرواية بوصفها أداة معرفة وأداة تفكيك للغة الأحادية الآمرة . ومثل هذا التفكيك ، لكي يكون فاعلاً ، لا يكفي أن تُسَطِّرهُ الخطابات الأيديولوجية والتحليلات المفهومية ، لأن هذه البنية المضادة للحداثة ضاربة بجذورها في أعماق التاريخ والمخيلة العربيين . والرواية ، إلى جانب أشكال تعبيرية أخرى ، مهيأة لإعادة تثمين المتخيّل واستثماره في مجال الحلم وحب الحياة وتحرير الدنيوي من أخرويات المقدّس . وواضح أن الرواية التي أتحدث عنها هي التي لا يعتمد كتابها على استراتيجية النجاح السريع ورسم صور وردية للتبرجز البليد ، وإنما أقصد الروائيين الذين أثبتوا أنهم لا يقصدون إلى كتابة نسخة مكررة من الواقع القائم بل يجعلون الرواية وسيلة تؤكد إمكان النقد وضرورة الحلم لمقاومة القهر والتشييء وثقافة التسطيح .

وفي هذا المستوى تلتقي الرواية العربية بالرواية العالمية لأنها تصل عبر مسيرتها القصيرة إلى سؤال البدايات : سؤال « الخانة الفارغة » الذي يجعل من الرواية شكلاً محكوم عليه التجدّد وابتداع التجنّس انطلاقاً من السردي المبتذل المنبثق من صلب الحياة . إن الرواية لا تستطيع أن تستقر داخل خانة ثابتة يحدّدها مؤرخو الأدب ومنظروه ؛ وهي بذلك تشبه شهرزاد إذ لا تستمر في الحياة إلا بقدر ما تبتكر الحكي وتعدّد اللغات .

هوامش

(1) كما أوضح ذلك جيرار جينيت في كتابه Introduction 'a l'architexte، لوسوي ، باريس 1979 ، وخاصة في ص 85 ، حيث يستنتج أن أرسطو عرف الرواية الحديثة كاحتمال قبل أن يعرفها بوصفها « محكياً وضيعاً recit–bas» .

(2) Michel Charles : l'Arbre et la Source, Seuil, Paris 1985, P.33.

(3) أقصد المحاولات التي نشرت في البدايات قبل أن يكون هناك تقبل من الرأي العام والنقاد للرواية كجنس تعبيري مغاير للأجناس الأخرى . وبطبيعة الحال ، فإن قسطاً من تلك الروايات كان مجرد تقليد أو استعارة للعناصر الروائية بدون تمثّل عميق لها . ومع نصوص الحكيم يمكن أن نتحدث عن فهم للتجنّس 'genericite'بوصفه عنصراً منتجاً في تكوين النصّ الروائي بناء على وعي الكاتب لإمكانات الجنس وديناميته .

(4) نجد في كتاب الدكتور أحمد ابراهيم الهواري : **مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر** ، (دار المعارف ، القاهرة 1979) ، صورة عن ردود فعل النقد تجاه الرواية في بداياتها .

(5) في مقالة نشرها سنة 1934 بمجلة **الرسالة** بعنوان : « **فلسفة القصة ولماذا لا أكتب فيها** » ، نقلاً عن كتاب د . محسن جاسم الموسوي : **الرواية العربية : النشأة والتحوّل** ، بغداد 1986 ، ص 51 .

(6) يؤكد ذلك يحيى حقي في كتابه « **فجر القصة المصرية** » ، القاهرة ، 1960 ، ولكن ما يسترعي الانتباه والمزيد من التحليل هو ما أشار إليه يحيى حقي من تحوّلات في اللغة واستعمالاتها ، ومن تبدلات في العقلية والسلوكات نتيجة الانفتاح على الغرب ونتيجة نشوء فئات وطبقات متمايزة . وأظن أن هذا عنصر هام يفسّر لنا سيرورة تكسير البلاغة الموروثة وإضفاء المرونة على التراكيب والعبارات اللغوية لملاحقة الرومانيسك

داخل المجتمع . . وقد استفادت الرواية من ذلك خاصة من خلال نصوص توفيق الحكيم ويحيى حقي وعدد من كتّاب القصة القصيرة .

(7) نستعمل هنا « الرومانيسك Le Romanesque» بمعنى مركب : المعنى الذي أعطاه له هيجل في كتابه « الاستتيقا » لتحديد التغيير الذي طرأ على المجتمع في فترة التبنْيُن البورجوازي (تحوّل العنصر الروائي « الرومانيسك » من البعد الخيالي إلى التجسّد المؤسساتي . . .) وأيضاً بالمعنى الذي يعطيه رولان بارت لهذا المصطلح ، أي الرومانيسك بوصفه دخولاً في الدال وتقهقراً للمدلول . ونحن نقصد إلى إبراز هذا التحول في التقاط المكوّنات المجتمعية وإلى الأبعاد الرمزية والسيميائية التي يتخذها واقع الرومانيسك في مرآة الرواية .

* * *

ملحق « الجلسة الرابعة »

ـ 2 ـ

« رواية النص »

خطاباً نقدياً في الكتابة العربية المعاصرة

د . محسن جاسم الموسوي

ليست « رواية النص » تعبيراً « دقيقاً » عما يحتمل وصفه بـ « ما وراء الرواية) أو (الرواية المغايرة) ، لكنه التعبير الأقرب إلى الدقة عن تلك النصوص التي تناقش مشروعيتها في سياق هدم مقصود للاحتمال والايهام في العلاقة مع القارىء . ورغم أن (رواية النص) تفهم على أنها دليل إجهاد أدبي وإنهاك جمالي ، إلا أنها من جانبها الآخر تفهم على أنها تتوخّى ضمان انشداد القارىء إلى عوالم النصّ الخيالية ، بصفتها قائمة بذاتها تكويناً « جمالياً » أو « لغوياً » ، بما يعني أنها لا تحاكي عالماً « آخر غير الذي استمدت ذاتها منه بصفتها (صنعة) . كما أن (رواية النص) يمكن أن تفصح عن مسعى الروائي للبحث عن (فنية) الرواية الإبداعية أو شعريتها . أي أن روائيي هذه المغامرة لا يختلفون كثيراً عن الشعراء ـ النقاد في آدابنا العربية منذ القدم ، كما أنهم لا يختلفون قصداً عن الأوربيين من الشعراء النقاد في فاتحة القرن الماضي الذين كانوا يعربون عن قلقهم إزاء التقاليد الجارية في الآداب والفنون طارحين بدائلهم في فرضيات نقدية حملتها نتاجاتهم تعبيراً ومنهجاً ، وحيث إن الرواية لم تكن محظوظة شأن الشعر ، غير مالكة بعد لتقاليدها النقدية ، بدا تراثها الواقعي أيام ازدهارها وكأنه وحده رصيدها الكلي الذي يستلزم الاحتجاج معه أو عليه ، والانشقاق ضد بعضه أو كله . وهكذا توالت الاعتراضات والمراهنات على الرواية ومستقبلها ، معروضة في المناقشات على أنها رديفة (الواقع) و (الواقعية) ، حتى تعالت صيحة اندحار الرواية أو موتها في العقد السادس بعدما كان التكهن بضعف هذا الفن قائماً عند قلة محدودة قبل حين . وتكاثرت

الاتجاهات وظهرت دعوات عديدة في التنوع والابتكار ، لتؤكد جميعها أن الرواية متغيّرة ، قادرة على التعايش والمجاملة في ظروف ليست اعتيادية بموجب انجازات السينما والتلفزيون وانتقالات العلوم . ولم تغب الرواية الواقعية ، بل إنها ازدهرت أيضاً ، مفيدة من الابتكارات الجديدة وكأنها تريد ردّ التكهنات المضادة . ورغم ذلك لا يمكن أن نتجاهل هذا التحدّي الذي دفع بنتاجات عديدة إلى الإهمال ، وأحال مختلف الأسماء المنتشية في يومها إلى حيث النسيان ، بينما استعاد الفكر أسماء نقاد لم يعتقد في حينه أنهم يقدرون على تحقيق الثر الذي يقترن بأسمائهم اليوم .

ولكن حيث يكون التحدي تكون المواجهات ، في الحياة كما في الآداب والفنون . ولهذا فإن (رواية النص) لا يمكن أن تبصر خارج هذا السياق على أنها دليل على مسعى الرواية لمواجهة التحدّي أو احتوائه . فرواية النص ، في تعبير من كتب لاحقاً كـ Patricia Waugh« مصطلح للإشارة إلى الكتابة الروائية التي تستدعي الانتباه إلى ذاتها بشكل واع ومقصود ومنتظم على أنها صنعة لكي تثير التساؤل حول العلاقة بين التخيّل والواقع »[1] ! . أي أن الرواية لا تبصر في مثل هذا السياق على أنها اتجاه أو موقف صامد ، كما أنها ليست واحدة من بدائل (ما بعد الحداثة) للرواية بمعناها المتعارف عليه ، لكنها من الجانب الإيجابي سمة لمسعى متعدد الوجوه يتوقع التغيير والتطور فيلجأ إلى التجريب على أنه لازم ومفيد في آن واحد . ولهذا لم يكن بدّ من أن يتجه المشاركون في هذا المسعى ، كما يتوجه دعاة التجريب أيضاً ، إلى الجمهور ، معترفين ضمناً بسيادة التقاليد والمواقف الواقعية التي دفعتهم إلى هذا الجهد ، فبدون هذه السيادة لا يوجد ما يستحق المعاكسة والمناقشة والتغيير والإبدال . ولا يختلف الأمر كثيراً في الوطن العربي : فرغم أن الروائي العربي يقلّ عصابية عن نظيره الأوربي إزاء الاستقبال الأدبي بحكم تفاوت مراحل النمو الأدبي ومردوداتها ونتائجها ، إلا أنه أخذ يشعر أيضاً بالحاجة إلى الخلاص من التقاليد (الواقعية) ، حتى وإن كان هذا الشعور يتنامى جزئياً في ظل حاجات ثقافية وذهنية وليدة الغرب ذاته . ويمكن أن ينظر إلى (رواية النص) على أنها انهماك ذاتي ، ونرجسية فنية ذهنية كما هو الأمر في رواية محمد برادة « **لعبة النسيان** » ، أو في رواية العزاوي « **مخلوقات فاضل**

العزاوي الجميلة »[2] ، لكن هذا لا يعني أن هذا الاتجاه هو السائد في انبعاث هذا النمط ، كما أن هذا لا يعني غياب التقاليد الواقعية أو خمود جذوة ذلك النزوع الحداثوي نحو حوار الذهن مع نفسه أو ظهور الوعي إلى الخارج . ولهذا السبب لا بد من تقصيّ ظاهرة (رواية النصّ) في سياق نموّ الرواية ونقدها ، علّنا نتوصل بعدئذٍ إلى استنتاجات مناسبة بشأنها : فهي في سياقها العربي لا علاقة لها بالسيرة الذاتية أو المستترة التي ظهرت عند طه حسين والمازني ومحمود أحمد السيّد مثلاً ، لكنها ظهرت في نهاية الثلاثينات مسايرة لنزعة البحث عن الذات والهوية في المجالات السياسية والثقافية . أي أن عملاً شأن مسرحية « **شهرزاد** » لتوفيق الحكيم (1934) ورواية « **القصر المسحور** » المشتركة بين طه حسين وتوفيق الحكيم (1936) ، هو من طراز الأعمال التي تملك مرجعيتها الذاتية ، محطّمة بذلك الإلفة القائمة بين عقدة شهرزاد التقليدية وبين القارىء وتصوراته ، وناسفة أيضاً ذلك التسلّط المهيمن للمؤلف على النص ، ولهذا السبب تصدق تسمية رواية النص على « **القصر المسحور** » . وتتوزع الرواية في فصول تقاسمها المؤلفان بدراية وقصد ، متخذين من الإلب موقعاً للحدث ، بينما بدت شهرزاد كياناً آخر غير تلك الطريدة أو الضحية أو الفنانة التي تبتغي إرضاء الآخرين . فهي هذه المرأة المطاردة الخاطفة التي تلقي القبض على المؤلفين ، لتنفيذ تصوراتها ومحاكمتهما على ما بدا منهما وإزاء صورتها المعروضة ، لا سيما تلك التي يقدمها الحكيم في مسرحيته « **شهرزاد** » ، ولم يكن شهريار ووزيره أقلّ غضباً إزاء ما ظهر عليه من تأمل وإغراق فكري . ولهذا السبب أصبحت في موقع من يقاضي المؤلف ويقتصّ منه ، وهو موقع يدرك القارىء أنه لا يتحقق لها خارج النصّ . ولم يكن مستغرباً بعد ذلك أن تثير عجب المؤلف ودهشته :

ـ عجباً . . أنت إذن هي التي أوحت إليّ بكتاب ، أنت هي التي خرجت من عقلي وفكري . ومع ذلك ياشهرزاد ، تخطفيني اليوم وتحبسينني بين جدران هذا القصر الكبير؟ . . .

بينما تجيبه شهرزاد :

ـ وأنت أيضاً ، ألم تخطفني وتحبسني بين دفتي كتاب من القطع الكبير . ؟[3]

أي أن الروائيين يحرصان على ضمان انتباه الكاتب إلى النصّ على أنه صنعة ، ليقوما بعدئذ بنسف الوهم الذي يتشكل من خلال العلاقة التاريخية أو المتواطئة مع الأنماط الدارجة في الكتابة أو مع المسميات والوظائف التقليدية والمتوارثة بشأن الحكاية ـ الإطار في « ألف ليلة وليلة » ومرجعيتها المعروفة ، لكنهما في الوقت ذاته أسقطا موضوعات العصر على الصياغة الجديدة للقصة شأن النزعة الفردية والحرية الذهنية والفكرية والمساواة و . . إلخ . ورغم أن أدباء نهاية القرن وبدايته انتهاء بديفيد سيسل مثلاً وبعده (من جيل ما بعد الحداثوية) جون بارث ، يبصرون الحكاية ـ الإطار على أنها صنعة ، إلا أنهم يرون الصنعة ذات معنى أو مغزى محدد ، هو قدرة الفن على تجاوز الواقع أو الانتصار عليه أو إعادة تكوينه : فشهرزاد القاصّة أعادت تكوين شهريار السلطان العصابي المتغطرس . أما ميدان اهتمام الحكيم في حينه فقد كان ميدان الحركة الفكرية العربية الباحثة عن الحرية والذات في آن واحد ، وهكذا كان الشخوص هم البدائل الفنية لما يجول في الذهن ، مكتسبين الحرية كاملة ولمديات طموحة تتيح الهيمنة على المؤلف . ولهذا كان المؤلف يطرح نفسه ليس خالقاً أو عارفاً أو عليماً ، بل « يختلق الحوادث ويبتدع الأشخاص ـ ص 170[4] » . لكنه ، أي المؤلف ، يمنح أشخاصه اهتمامه ليظهروا مالكين لنضج أو حيوية ذهنية تخرجهم عن مدار محاكاة الواقع . ولهذا ترى الحكيم في فصوله المحددة داخل تلك الرواية يعترض على ما جاء به المازني في « ابراهيم الكاتب » أو محمد حسين هيكل في « زينب » . وعندما يقارن طرائق شخوصه في التحاور معه ومعارضته ومحاسبته والشكوى منه بطرائق الروائيين من أبناء جيله ، يقول :

« ـ إنه لمن المؤلم أن أراني متفرداً بين إخواني الأدباء بهذا الموقف الذي وضعني فيه اليوم هؤلاء . . . وإني لأعجب كلما تذكرت أن غيري من الأدباء لم يلق من أشخاصه ما لقي هذا من الاكرام .

« فها هو ذا « هيكل » يمرح طليقاً ، لم ترفع عليه « زينب » قضية في المحكمة الشرعية ، وهذا « العقاد » لم يقاضه « ابن الرومي » أمام المحكمة

المختلطة ، وهذا « المازني ترك الأموات والأشباح وأخرج على مسرح كتاباته أهل بيته وذويه من الأحياء فلم يتذمّر أحد منهم » (ص 180)[5] .

ويعقد الحكيم مقارنات مع اتجاهات أدبية محددة شائعة وتقاليد دارجة في عدد من الروايات والمسرحيات ، وهذا ما يقصده عند الإشارة إلى هيكل في « زينب » حيث تقاليد الرومانس تتكرر في أشكال القصة الاجتماعية الريفية ، بينما تصبح مسيرة حياة المثقف المتعلم في علاقته بالقرويين وكأنها واقعة لا بد منها لتمثيل الانتقالة الجديدة في بنية المجتمع الحديث ، أما المازني فلم يختر غير أهله وذويه لاستعراضهم في الكتابة في ضرب من الواقعية حرص عليها أدباء عرب عديدون في العقود الأولى من القرن العشرين . أي أن « **القصر المسحور** » ليست محاكاة ساخرة للحكاية في إطار « ألف ليلة وليلة » بل هي « رواية نص » بطبيعتها تبني على غيرها مؤتلفة ومختلفة ، مقيمة مرجعيتها الداخلية أسلوباً ولغة أيضاً . وهكذا يقول المؤلف عندما يفاجئه شهريار بسؤال عن اسم مملكته ، أي مملكة شهريار ، إنه لم يفكر بهذا الموضوع ، فمرجعيته محدّدة أيضاً بين الإطار والتكوين المصنوع الجديد ، مستخلصاً ضمناً أن هذه المملكة هي نسيج الخيال ، بل إنها المخيلة التي توجد المادة والإطار ، القصة والحبكة ، الملك والمملكة ، أي أن المملكة هي بنية داخلية ، أو صنعة لا تقلّد غير ذاتها في مرجعية النصوص المتداخلة أو تناصّها :

« أيسألني أنا عن اسم مملكته ؟ وكيف لي أن أعرف ؟ إن كل ما أعلم عن هذا المخلوق أنه ملك . ولست أدري أين مملكته ، ولا أين موقعها من (خريطة) العالم » (ص 172) .

أي أن عالم الرواية غير محدد ، لا تؤطره الخرائط وتتقاسمه الوقائع ، بل هو كيان مسحور ، كالقصر الذي يقيم فيه ذهنا المؤلفين ، يؤثر ويتأثر ، يكوّن ويتكوّن ، يُسحر ويتحول بالسحر ، فهو مخيلة لا غير . وبعد قرابة خمسين عاماً (1983) كان هذا المجاز الذهني ، أي مجاز المملكة - المخيلة والخارطة - الواقع ، يتسرّب مفهوماً إلى رواية أخرى يشترك فيها روائيان آخران هما جبرا ابراهيم جبرا وعبد الرحمن منيف في « عالم بلا خرائط »[6] . ولم تكن هذه الرواية

تبغي أن تطرح نفسها معبّرة عن أمر غير مرجعيتها الخيالية في إطار الخلق والابتكار والمخيلة والمماثلة ، آخذة من المعالجات النقدية الحديثة في فنّ الرواية شيئاً كثيراً ، متحاورة في ضوء ذلك مع مفاهيم زوايا النظرة والتشخيص (رسم الشخوص) ومواضيع أخرى عديدة . وتطمح هذه الرواية أن تطرح نفسها منذ تقديمها على أنها نصّ في داخل نصّ ، رغم البنية التعبيرية للقصة ـ الإطار التي تحتضن المؤلف ـ الشخص أي علاء في نقاشاته مع معارفه وأصدقائه ، وهي مناقشات تقترب من تلك المتكررة على ألسنة شخوص هذا المؤلف في نصوصه داخل النص ـ الرواية . وهكذا تبدو مناقشة نجوى لعلاء المؤلف حول زاوية النظرة العليمة المتسلطة ، التي تعرض لها على أنها مليئة بالمغالطة ، مقدمة النصح للمؤلف في ضوء ذلك لكي يتحلّى بمزيد من اللامبالاة والحياد إزاء شخوصه ، بينما يعترف المؤلف أنه لا يقدر على غير الأخذ بهذا النصح خشية أن يغتاظ أو يغضب من انتقاداتها المتكررة لطريقة كتابته ونهجه في التأليف . إنه متهم مثلاً بإيهام نفسه لدرجة أن هذه الأوهام تحلّ بديلة للحقيقة ، ولهذا يطرح النساء كأنهنّ « قادمات من كوكب آخر » (ص 136) . لكنها أيضاً لا تطمئن إلى التسبيب الظاهري الذي يعتمده ، ولهذا تواجهه بأسئلة تعيده ثانية إلى رواياته وممارسة دور الناقد إزاء كتاباته :

« ـ علاء . . لماذا جعلت سلوى تنتحر في روايتك الأولى ؟ ولا تتركني لكي أجيب . كانت تمتلىء فجأة بنوع من الغيظ وتضيف بحدّة :

ـ هل المخلوقات البشرية بالنسبة للروائي مجرد دمى يحرّكها ويرسم لها المصائر كما يشاء ؟ » (ص 137) .

أما وجهة نظرها في الكتابة فقد حملتها لنا الرواية على أنها متفاوتة مع المؤلف علاء ، وأنها غريبة غير مفهومة :

« ـ الطريقة الصحيحة في الكتابة ، هي أن يكتب الإنسان ، وفي عينيه نظرة مستقيمة نافذة ، أن يكتب عما يحسّ أنه السرّ ، أنه الحقيقة الضائعة ، عما يحس أنه يصل ما بين ذاته المركزية ، والأفق المحيط به كالدائرة » (ص 138) .

ورغم أن الروائي يصرّ على غموض آراء نجوى إلا أنه يريد من هذه

الآراء في التشخيص وفن الكتابة والحب وغير ذلك أن تشكل تكويناً « نصياً » في صنعة الكتابة داخل عالمه غير المخطط أو المرسوم . وحيث إن الشخوص الآخرين في القصة - الإطار يرجعون إلى نصوص أخرى لتبرير وجهات نظرهم ، كما يفعل خاله حسام الرعد (ص 149) ، فإن الكتاب برمّته يطمح أن يتم التعامل معه على أنه نصّ يمتلك المسافة الجمالية المناسبة التي تتيح له المناورة في بلوغ النقد الاجتماعي .

ويحقق الروائيان في النص الداخلي « شجرة النار » التفكيك التخييلي الذي يكاد يصبح « رواية النص » المقصودة في هذه المناقشة إذ تتم الإشارة إلى « شجرة النار » على أنها مخطوطة مرة ورواية مرة أخرى ، ليعرض الكاتبان وجهات نظرهما في نظرية الرواية على أنها ليست مقطوعة عن سياق شامل لا ينتفي فيه التعارض مع الخارج ، ما دام هذا الخارج يمتلك أسسه ومقوّماته الهادفة أيضاً إلى تأجيل الخطوط التالية في الحياة أو الالتفاف عليها . وهكذا ترى الشخصية المركزية في « شجرة النار » ، أي رياض البرهان ، أن المؤسسات والأنظمة تنظر إلى التراث على أنه غيبي أو جامد ما دام هذا الأمر يتيح لها الاستمرار والهيمنة على الآخر (ص 218) . ويأتي ابتكار شخص مثله بمثابة تقويض الروائي لهذا الخارج :

« رياض : لا تستغفلني ياعلاء . إن العودة لا تكون إلى ذلك التراث الحي بنواحيه الدينامية ، بنواحيه المتطلعة أبداً إلى كل ما هو قادم في حلم البشرية - تلك النواحي التي هي في الأساس من فكر المثقفين المستقبليين (الذين أرجو ألا أكون مخطئاً إذا اعتبرتك في عدادهم) . إن العودة تكون إلى النواحي السكونية والغيبية التي في التراث ، لاعتقاد أصحاب الأنظمة أن الجماهير ما زالت فكرياً على قصورها الذاتي ، وأنها تتغذّى بمثل هذه العناصر السلفية الراكدة ، التي لن تقلق أحداً ، سوى « الآخرين - المثقفين المارقين ، المؤمنين بأن حياة الأمة تكمن في عقلها القادر على حمل الحاضر إلى ذرى المستقبل . . . » (ص 218) .

أي أنّ هذه النظرة تدخل ضمن مكونات النص الجديد الذي لا يألف الواقع أو يحاكيه أو يمالي الاحتمال ، فالشخصية هنا يراد لها ألا تكون غير ما هي

عليه، مشاكسة وليست مشاكلة للواقع ،مزعجة وليست متصالحة . وسوف تستعيد مثل هذه المحاورة بين رياض ومصممه الروائي علاء البرهان ما دار نهجاً وسبيلاً بين شهرزاد والحكيم في « القصر المسحور » (ص 228 ـ 229) :

« علاء : ياخبيث . لست أدري لماذا أخلق شخصيات مثلك .

رياض : لأنك مجبر ، إبقاء على . . سلامة عقلك ولا ريب .

علاء : ها ؟ لعلك محق هذه المرة . كنت دائماً أتصور أن الكتابة فعل من أفعال الصحة العقلية ، أو العافية الروحية .

رياض : لك ، أم للآخرين ؟ .

علاء : لي وللآخرين معاً . لو لم يكن فيها شيء من هذا القبيل للآخرين ،لما كتبت .

رياض : وهم جميل . .

علاء : أعدنا إلى الشغب ؟

رياض : لأنني أرى أن كتابتك التي تتصور فيها عافية روحية للآخرين ، تكاد تكون لديهم أحياناً نوعاً من التخريب . » .

ويعتمد الكاتبان نصوصاً أخرى موحية بعض الشيء بقصد المضي في المهمة التقويضية المستترة هذه ، أي مهمة هدم التقاليد التي تعدّ بالية أو معوقة . فهذا هو علاء مثلاً يستعيد نشر حوارية بالعربية تثير لغطاً ما لأنها في عيون دعاة الرأي العام أو السلطة تهاجم التسلط وغيره . لكن هذا الموضوع يغرقه الكاتبان بأحاديث وثرثرة كثيرة عن الجنس والنساء وإشارات إلى فن الكتابة نخرج منها بحصيلة أن « **عالم بلا خرائط** » أريد لها أن تكون رواية نص ، حيث يبدو علاء المؤلف في النص الداخلي لـ « **عالم بلا خرائط** » مهاجماً ومنتقداً ومصحّحاً ومأزوماً لدرجة الإلغاء أو الاختفاء . وهكذا يقول رياض البرهان شخصية العالم الداخلي في النصّ المذكور مخاطباً مؤلفه :

« لو كتبت أنا رواية عنك لعرفت كيف أُراكم التنويع ، والتركيب ، والتعقيد ،والتحوّلات المدهشة . حكاية واحدة من ألف ليلة وليلة ـ دع عنك أساطير الهند ـ لكانت نموذجاً كافياً لي ، في تناول الشخصيات » (ص 202) .

ومهما تكن السخرية التي تنطوي عليها مثل هذه التصريحات إزاء

شخوص الحكايات لا وظائفهم ، إلا أن مثل هذه الإشارة تؤكد طبيعة (رواية النص) على أنها معنية بذاتها ، واعية بها خارقة لمنطوق الإيهام . كما أنها في سياقها الاعتيادي تؤكد الاتهام الذي يتكرّر ضد رواية النصّ على أنها ضرب من (الإغراق الذاتي) . لكن هذه التهمة يمكن أن تتبدّد عندما تدرس مثل هذه الإشارات أو توضع في سياق تلك النزعة النقدية في الأدب العربي التي أخذت ظاهراً وعلناً عن الغرب حسّه بالأزمة دون أن تفقد العلاقة بالمشكلات المتكررة في الحياة العربية وانعكاساتها المتداخلة ، كالموروث والنظرة التاريخية والتغيير والمدينية والثقافة والسلطة والدولة والأنظمة الكلية . وحيث أن بعض هذه المواضيع أو كلها معروفة لدى الثقافات جميعاً يصعب أن نضع أو نرسم الحدود النهائية في هذا الميدان . أي أن التاريخ مثلاً لم ينظر إليه على أنه تكوين يستعيده الحاضر ويسقط عليه توقعاته وافتراضاته ، بل غالباً ما تمّ استدعاؤه ورسمه والإشارة إليه على أنه كيان ثابت متماسك نعيشه اليوم كما كان بالأمس . ولأنه يحيا في الذاكرة بهذه الحدّة لا بد من أن يشوب الحذر والحساسية أية معالجة له ، كما لا بد من أن ينعكس هذا الحذر على لغة الإشارة ذاتها فتأتي محملة بالتعابير الجاهزة والمسلمات والبلاغة الطنّانة . وحيث إن هذا الحذر ينعكس ايضاً على الرواية ، فإن الطريق الآخر أمام الروائي هو غير مباشر ، أو مستتر ، يتعايش مع المعلن ليهدمه ، كما يفعل جمال الغيطاني في « **التجليات** » و « **الزيني بركات** » ، ومبارك ربيع في « **قمر زمانه** » وغيرهما[7] .

وتصلح « التجليات » لجمال الغيطاني للتطبيق النقدي في ميدان إعادة تكوين النظرة إلى التاريخ ، وكذلك في مجال الإشارة إلى اقتران (رواية النص) بما بعد الحداثوية : فهي ليست حوار الذهن مع نفسه ، كما أنها ليست استعادة واعية للتاريخ الشخصي تنقطها لحظات الكشف أو الإشراق ، كما هو أمر « صورة فنان في شبابه » ، بل هي نصّ المؤلف متوجهاً للمؤلف ، أو نصّ جمال الغيطاني نحو ذاته ، في إشراقات تستعيد الواقع من خلال رموز وشواهد وشخوص أثروا في تكوينه بصفته بعضاً من رؤية وليس بصفته شخصاً . أي أن لحظة التجلّي تتكامل عند اللقاء أو الوصل الصوفي ليوسع الوجد مدار الإدراك فتتداخل مرايا الماضي بالحاضر منعكسة على بعضها لتبدو وقائع الحاضر مشابهة

للماضي أو مغايرة ، لتجتمع هذه جميعاً في مرآة ذهن المؤلف وروحه عندما يناجي نفسه أو يستدعيه صوت أو صورة كالحسين الشهيد أو عبد الناصر أو والده . وكلما بلغه الصوت أو ارتسمت أمامه الصورة كلما تبدّد الظلام وبدت الأمور أكثر وضوحاً . أي أن هذا النص لا يدّعي التماثل أو يتوخّى الاحتمال ، كما أنه ليس معنياً بالوعي الذاتي ، بل إنه يخاطب نفسه بنفسه على أنه (رواية نصّ) ، أو كتابة واعية لذاتها . وهو في تكوينه الكلي يصلح أن يكون نموذجاً متطوراً في هذا النمط ، مؤكداً خياليته بإلحاح عبر مخاطبة المؤلف لنفسه دون أن يفقده ذلك نقاءه الجمالي وكذلك حسّه البليغ بمخاطر الإرهاب والعذاب والتزوير في حياتنا المعاصرة . وهكذا يظهر النصّ الصوفي على أنه يحدد مهمته منذ البدء ، معلناً أنه نص ، كما أنه مخرج وملاذ برموزه وتفاصيله التي تشكل أدوات الفنان ضد الإرهاب والدمار وإهانة الآداب والفنون . كما أن النصّ يعيد النظر إلى التاريخ بالمزية التي يراها الفنان نفسه ، خالية من الأغراض والإسقاطات التي تمنع الكتابة المتحررة والرؤية المستقيمة وتبدّد الجهد في تلفيق يطيل عمر المؤسسات المعنية دون أن يعين الجمهور في الإفادة من تراثه العقلي أو رصيده الروحي . أي أن نص الغيطاني يستكمل نصه الروائي الآخر « **الزيني بركات** » بنهج مختلف يلتقي برواية النصّ .

ويمكن أن تكون رواية جبرا ابراهيم جبرا القصيرة « **صراخ في ليل طويل** »[8] المنشورة في عام 1954 والمكتوبة قبل ذلك التاريخ ، نمطاً آخر من رواية النصّ ، يستجيب للوعي التاريخي ويسعى لتقديم بديل يسير عنه لم يتكامل في حينه . فالشخصية المركزية ، أمين ، في هذا النص يتعامل مع صراخ على أنه مسيرة وجهية ، العام والخاص ، وهما وجهان متعارضان يفصحان عن إشكالية الرؤية للتاريخ والمجتمع لدى مثقفي تلك المرحلة . إذ أنه بوجهه العام يستجيب للنظرة السائدة ، أو للتشكيل الفوقي للرأي العام ممثلاً بالسلطة في مثل هذه الحالة ، أي السلطة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية كما تفصح عنها عائلة ركزان هانم ، بصفتها عائلة متنفذة اجتماعياً ووظيفياً بحيث يتاح لها تكليفه وغيره بالكتابة عن تاريخها . لكن الكتابة مشروطة هنا باستخلاص العبر والدروس ، مستقاة من ذلك التاريخ ومعبّرة عنه . وكلما خاض في ذلك التاريخ

كلما انعكست وجوهه على العائلة نفسها لتتوزعها الأهواء بين منشدّ إلى الماضي ومفترق عنه مستجيب إلى الحاضر . بينما كان نزوعه الشخصي يبني نصّه الآخر ، النصّ اللاتاريخي أو المقيّد ، الخارج عن الأعراف والتقاليد ، والباحث عن نفسه . لكن الكاتب ـ المؤلف أمين يعترف أن ذاته موزعة مشتتة تبحث عن الانسجام بين هذه الأجزاء من خلال معاناته الشخصية وتجربته الحياتية البسيطة التي تدور حول علاقة حب بسمية . ومهما بدت القصة طرية وساذجة ، إلا أنها تتعامل مع ذاتها على أنها نصّ لشخص احترف الكتابة ، فجاء بقصته الداخلية لتعزل الإطار التاريخي أو العام ،وتكشف عورة الوئام والعبر التي تلجأ إليها البناءات التاريخية المخططة كجزء من مسعاها لتثبيت استمراريتها ونفوذها ، وهي المعادل المادي للأعراف والتقاليد الأدبية المطروحة في الكتابة على أنها مقوّمات نهائية مطلقة ، أي أن النصّ يخرج على هذه المقوّمات ويقاضيها من خلال النصّ المغاير داخل الإطار ، أو من خلال الذاتي مغايراً للعام أو السائد .

ورغم صعوبة إطلاق تسمية « رواية النص » على أدب نجيب محفوظ ، إلا أن روايته « **الشحاذ** »[9] (1965) تتطرق إلى قضيتين لهما علاقة بالكتابة الواعية لذاتها على أنها تأليف دون مسعى لإيهام القارىء بالاحتمال . إذ أن محفوظ الذي يحرص على بناء المحتمل والمتماثل ضمن قواعد الرواية الواقعية كان يتابع طبيعة الاجتهادات المتكررة في ميدان نقد الرواية الواقعية وتسفيه بعض اتجاهاتها . ولهذا كان صحفيوه منذ منتصف العقد السابع يناقشون قضايا الفنون والآداب وعلاقتها بالمجتمع كلما قادتهم الأحداث إلى ذلك ، فرواية محفوظ تعوّل على الحدث والحوار حاملة نبرات الكاتب في نقاشات لم يستقر رأيه بشأنها نهائياً . وهكذا نرى أن الثلاثي المتكوّن من الصحفي مصطفى والمحامي الثري عمر والثوري الذي خرج لتوّه من السجن عثمان يجتمعون سوية لمناقشة ما يجري ، متطرّقين إلى الفنون والآداب ، بينما كان عمر يعيش حالة توتر إثر حياة متخمة بالمال والجنس ، ومن ثم بالركود والملل . وعندما أطلق عمر بعض الأبيات فيما أعده هلوسة قال عثمان :

« ـ لم أفهم شيئاً .

وقال عمر :

بالقيمة التي يمكن أن يكتسبها في اللغة التي سوف يترجم إليها .

جورج طرابيشي

كدت أتنازل عن أذني بالكلام لأن الأخ جمال الغيطاني قال تقريباً كل شيء أردت أن أقوله . ولكن إضافة صغيرة جداً : رغم تقديري الكبير لدار « سندباد » ولدار « لاتيس » ـ لأنّي متأكد أنهم لو تعاملوا مع ثقافات أو مع قوميات أوشعوب أو دور أخرى يمكن كانوا وفّروا على أنفسهم كثيراً من وجع الرأس وكثيراً من المخاطر ويمكن أن يكونوا ربحوا أكثر ـ فما سأقوله ليس نقداً لهم ، تقديري قائم لهم . ولكني ألاحظ وأخشى أن تكون كل حركة الترجمة الآن الكثيرة الملحوظة في فرنسا تسير ضمن ما أسميه بفيتو اللغة الفرنسية للثقافة العربية . واشعر أن هناك دورة مغلقة يدور فيها هذا النشر وهو ليس موجهاً إلى الجمهور الفرنسي العام ، بقدر ما هو موجّه إلى الجمهور العربي القارىء للفرنسية ، أي الجمهور العربي الفرانكوفوني في المغرب بشكل خاص ، ثم في فرنسا ، ولكن كنت أتمنى ، بشكل عام ، لو وجد لدينا فعلاً كاتب عربي واحد يستحق أن ينال ما ناله مثلاً الكاتب الألباني اسماعيل كاداري . أنا أقول ليس الذنب في ذلك ذنب مؤسسات النشر الفرنسية بل هو ذنبنا أيضاً لأننا لم نُنتج بعد الروائي العربي الكبير ، وأقولها صادقاً ومتأسّفاً .

محمد برادة

شكراً . أظن أن الأستاذ بدرالدين عرودكي يريد أن يستخلص بسرعة بعض الاستخلاصات عن هذه الندوة التي دامت ثلاثة أيام ونعتبرها في كل الأحوال إيجابية ونعتبرها مجرّد بداية . تفضل .

بدرالدين عرودكي

هذا اللقاء الذي ينتهي اليوم ليس مؤتمراً بل مجرد لقاء . أطلقت عليه الصحافة اسم « المؤتمر » ، أما بالنسبة لنا في معهد العالم العربي ، الذي أودّ أن أذكر أنه مؤسسة فرنسية عربية أو عربية فرنسية وليس مجرد مؤسسة فرنسية ، لم نقل إطلاقاً إنه مؤتمر وإنما لقاء ،وطبيعة اللقاء أنه يبدأ دوماً إما بتفاهم كامل أو بسوء تفاهم أو بين بين . حتى في اللقاء على مستوى الأفراد ، في أول لقاء ،

الشعر عندما خلد إلى راحة المال والجاه والترف ، حتى بلّدته التخمة ، وانتابه القلق والحس الغامر بالمرض ، ليضطر إلى الهرب من محيطه بحثاً عن خلاص نفسي وذهني ، ليكون هروبه إلى داخل نفسه معادلاً لهروب من التقاليد والأعراف المهيمنة التي مثلتها حياته . وعندما أصابته إطلاقة رصاصة كانت تقصد عثمان شعر أنها بلغت أعصابه وبدّدت البلادة التي أغرقته الحياة فيها ليستعيد صفاء ذهنه ، ومعه انهمار الشعر :

« وخامرة شعور بأن قلبه ينبض في الواقع لا في حلم ، وبأنه راجع في الحقيقة إلى الدنيا ، ووجد نفسه يحاول تذكر بيت من الشعر . متى قرأه ، وأي شاعر غنّاه ؟ وتردد الشعر في وعيه بوضوح عجيب :

إن تكن تريدني حقاً فلِم هجرتني ؟ » . (ص 410)

وليس عسيراً أن نتبين التلميح ، وذلك لأن التقاليد الواقعية وبنيتها اللغوية الميسّرة في الرواية لا تقل تخشباً وجفافاً عن الحياة ذاتها التي يحياها عمر وتتبناها هذه البنى . إذ أن (عمر) بلغ حالة من التبلّد تضمنت تحت وطأة الضجر موت الرغبة في المحادثة والاتصال . أي أن لغة الاتصال التقليدية هي معادل نمط حياتي آخذ بالموت . ولهذا كان الجرح إيذاناً بحياة جديدة ، شعرية ، خالية من الجفاف والبلادة . أي أن رواية محفوظ « **الشحاذ** » نوّهت باهتمامات « رواية نص » في تقويض البنى المحنّطة ، محاولة استعادة الحياة لعوالم التخييل بعدما أصابها التقليد والتكرار بضروب معينة من ملامح الموت .

لكن الرواية الاجتماعية ليست عرضة للموت ضرورة إذا ما تعامل معها الروائي على أنها نصّ قابل للتجديد والانبعاث ، وإذا ما كان واعياً لشعرية النصّ على أنها خروج ملزم على القوانين المتداولة للكتابة السردية التي أصبحت تضيق بضغطي الفهم الجديد للبناءات اللغوية والمكتشفات العلمية والفيزيائية الحديثة التي نوّهت لها رواية نجيب محفوظ « **الشحاذ** » . وقد تكون رواية « **ظلال على النافذة** »[15] (1979) للروائي العراقي غائب طعمة فرمان مفيدة في مضمار تحرر الرواية الاجتماعية من قيودها التقليدية التي أقامتها لنفسها عبر فترة طويلة في الوسط المديني الأوربي طيلة قرن ونيّف . ورغم أن « **ظلال على النافذة** » قدمت على أنها قصة اعتيادية ذات أبعاد اجتماعية ، فإنها رواية طوّرت

خطابها المغاير (ما وراء الرواية) لتنسف بعض المسلّمات الاجتماعية والمقبولات في الأبنية السردية التي تعبر عها أو تقوم لأجلها . أي أن هروب حسيبة المتزوجة حديثاً تمّ كشفه للقارىء من خلال لقاء مع ذهن في أزمة ، شخصية مأزومة ، هي شخصية النجار عبد الواحد والد الزوج المنكوب فاضل ، ابنه الأوسط . وإذ يمرّ الأب في هذه المحنة ، محاصراً في ذاكرته بكل ما يقيمه المجتمع من ممنوعات ومحرّمات وتقاليد ،شاعراً بالخجل يعصره عصراً ، وبالعذاب الذي يدفعه إلى استذكار ما دار وما يدور وما يتحمله نفسه وما تسبب غيره فيه ، كان القاص يتسلط عليه محاوراً نفسه ، ومتأملاً ومستعيداً ومستذكراً كل ما دار ، لنطلع على قصة حسيبة وزواجها السريع من ابنه دون معرفة بأهلها أو أصولها ، وبعدم قدرتها على الإنجاب في الموعد المتوقّع ،ومناكدات العائلة لها ، حتى فرارها قبل أيام ، وهو الأشد وطأة عليه خشية المجتمع وأقاويله وخشية موت ابنه المحب المهموم المفجوع . وتمكن الروائي من استخدام سلطته العليمة ليحيطنا بما يجري مرة ليهجر هذه السلطة ثانية في مستوى آخر للغة ،نطلع من خلاله على الأب محاصراً بالتعاسة والشقاء تتمثلهما أحاسيساً تقنيات وبناءات فنية أو لغوية تتراوح بين انهيارات الوعي وعودة الذاكرة إلى الوراء مودعة في لقطات مستقبلية لما يحتمل أن يكون ويجري . أي ان مستويات اللغة هنا متعددة ، تحيلنا إلى أكثر من خطاب ، لتقدمنا إلى القصة كما تقدّم القصة إلينا ، لنكون في داخلها قبل أن نكبّل بأي نظرة نهائية لا مخرج منها ولا ملاذ .

أما الأهم في « **ظلال على النافذة** » فهو معمارها أو تصميمها الكليّ الذي تنقسم بموجبه الرواية إلى أربعة أقسام ، يقع كل منها في وجهات نظر ثلاث . وبينما يمثل الأول من كل وجهة نظر في كل من الأجزاء الأربعة ذلك النزوع العليم مخلوطاً بتعليمات متدفقة وذكريات مكتظّة إضافة إلى وصف الأحداث ، فإن الثانية هي وجهة النظر الذاتية للابن الأكبر ماجد ، وهي وجهة نظر يظللها ماض سياسي مبكر مليء بالاحباط والخذلان . ويكشف الابن الأكبر ماجد في هذه المواجهات مع الذات ومع الآخرين عن تعاطفه مع الفتاة الهاربة ، وسعيه للبحث عنها ، غير أنه يقيم علاقة زانية بها رغم أن هذه لم تتجاوز حدود الرغبة والعواطف بعد ، كما يتبين من حواره مع نفسه . لكن وجهة النظر الذاتية

هذه ، كما هو أمر وجهة النظر العليمة المطلعة التي تذهب إلى عبد الواحد لتبني على آلامه وذكرياته وتأملاته في وجهة النظر الأولى ، سرعان ما تحيّدها الأقسام التالية التي تتوالى في أربعة أجزاء ، من خلال بنية حوارية درامية تقوم على مسعى الابن الأصغر شامل لتقديم عمل ممسرح يعتمد خلاصته الشخصية عن حادثة حسية وتفرّعاتها واحتمالاتها دون أن يدري الممثلون في البدء بهذا الأمر . أي أن الجزء الثالث في الأقسام الأربعة للرواية يتوخى (الموضوعية) من خلال البنية الدرامية ، مقدماً النص البديل للنصين المطروحين أمامنا ، من خلال عبد الواحد والمؤلف ومن خلال ماجد . ويأتي الجزء الثالث في متوالياته الأربع ساعياً إلى بعث نسخة من الواقع لا كما عاشته العائلة وشاهدته ، بل كما شارك الممثلون في صياغته من خلال مناقشة المؤلف ـ شامل ـ ورده ودحضه . أي أن النصّ المتكوّن ، أو النصّ الآخذ بالتكوين ، هو الذي يشكل أو يعيد تشكيل الصورة التي طرحتها لنا الفصول الأولى التي تفتتح لنا أقسام الرواية الأربعة .

ويعي الروائي فرمان موضوع روايته نصاً ، ويعرض شامل ، مؤلف فكرة العمل المسرحي ومخرجها ،محايداً غريباً على عائلته ، وهي إشارة تتكرر على لسان أبيه وأخيه الأكبر (ص ص 33 ، 41) . كما أن شامل يصف نفسه كذلك عندما حلل شخوصه في فكرة مسرحيته المعروضة عن الفتاة الهاربة (ص 68) . لكن النصّ المطروح بصفته إعادة تكوين درامي للهروب وأسبابه ونتائجه سرعان ما أصبح مجرد نسخة قابلة للرفض أو الدحض أو القبول . صحيح أن فكرة النص يعوزها الثبات التنظيري والتنامي الدقيق ، لكنها في تقديمها لأغراض التمثيل الدرامي تعني قصة آخذة بتكوين ذاتها في حبكة ، أو أنها حدث لم يكتسب مواصفته الفنية بعد ،وهو ما يمكن أن يتحقق من خلال المطابقة مع الواقع أو من خلال التحليل والتقييم والتعديل ، كما فعل الممثلون ، أو كما سعى أحدهم إلى البحث عن المكونات الواقعية للنصّ عندما شعر بوجود عامل شخصي يمنع المؤلف من أن يمنح موضوعه مسافته الجمالية الصحيحة . ولعل الإحاطة بظروف تكوين النصّ المسرحي تفيدنا في تبين ملامح (رواية النص) عندما تسعى إلى معالجة إشكالية الرواية الواقعية .

وتشكل تعليقات الممثلين بعض هذه الملامح النظرية وهي تستعيد النص المعروض على أنه قابل للتفسير والتفكيك . وعندما قدم شامل فكرة التمثيل المسرحي ، اقترح أن يكون عرضه كما يراه ،رافضاً ما أسماه بالمعادلات التي تقود إلى شخوص منمطين . وبدت القصة في نظره على أنها مجموعة عناصر متناقضة متفجّرة لها علاقة بالجذر أو الأصل الغامض للفتاة المتزوجة حديثاً . لكن الجميع ساهموا في تفجير الموقف ، كما يقول ، دافعين بالفتاة إلى الهرب ، رغم أنه من الجانب الآخر لا يجرّدها من المسؤولية في ضوء ما هي عليه . وبصفته مؤلفاً فإنه لا يقترح امتلاك مسؤولية مطلقة ، طالباً من الممثلين التعامل بحرية مع الموضوع في نطاق الحوار والفعل والأداء ، تاركين له الإطار العام الذي يجمع خيوط المسرحية الكلية (ص 72) . لكن البناء الساخر الذي يبطن النص هو أن تزايد انشغال شامل بالفكرة وخضوعه إليها يقود حتماً إلى ممارسة دور سلطوي كبير على النص . ولهذا اتهمه الممثلون بحب التسلّط على الشخوص ، مجبرين إياه إلى التراجع ، حيث لا يملك غير (حق النقض) عندما يبتعد الشخوص عن التصميم الكلي . لكن البناء الساخر للنص يعني ضمناً أن ممارسته لهذا الحق يتضمن إبقاء التكوين الدرامي مفتوحاً ، عرضه للتعديل والإضافة والتحريف (ص ص 125 ، 131 ، 137 ، 138) .

ومؤلف النصّ الداخلي ، أي شامل ،موصوف في النصّ الخارجي ، أو العام ، على أنه عرضة للتناقضات والأهواء ،و (الخلخلة العاطفية) ، بما يعني أيضاً أن نصّه لا يمكن أن يدعي الموثوقية . ولهذا نراه يتهم الممثلين بمالأة مثالية تمنعهم عن بلوغ الواقع . لكنه من الجانب الآخر لا يقدر أن يحيد عما هو مطبوع في ذهنه إزاء الشخوص الذين هو بصدد عرضهم مسرحياً . إنها ، كما يقول ، « انطبعت في ذهني حتى صارت شخصيات حقيقية ، ولا أستسيغ غيرها » (ص 211) .

بينما كان قبل وقت قصير يعترف بأنه أجرى من التغييرات على هؤلاء الشخوص ما يجعلهم يختلفون عما كان يرمي إليه ،وهو أمر لا يستمد منه (متعة الخلق) ، كما يقول (ص 210) . لكن متعة الخلق التي يدعيها لا تصمد أيضاً طويلاً ، لأنه في خاتمة نصه المنقول إلى القارىء أعلن للممثلين أن نهجه

لا يعتمد الخلق بل المحاكاة : (أنا لم أخلق ، بل التقطت شرائح من الواقع - ص 298 -) . إذ أن من الواضح أن مؤلف المسرحية مضطر إلى ادعاء الموثوقية المنقولة عن الواقع بعد ما أعيته المجادلة مع الممثلين ، أي أنه يعتمد اللجوء إلى الملاحظة أو التجربة المباشرة على أنها سبيله إلى النص . لكن واقع المسافة بينه وبين الممثلين أصبح كبيراً لدرجة أنهم وصفوا أنفسهم بـ (شخصيات تبحث عن مؤلف - ص 295) . أي أن النص في هذا الجزء كما هو في التفكيك الدرامي في بقية الأجزاء يعوزه التماسك النظري ، رغم أنه ينسجم مع الوصف الذي قدّمه شامل للحياة على أنها (متاهة ص 60) . ومهما يكن الأمر فإن « رواية النص » يعوزها دائماً التماسك المنضبط الذي يتحقق جراء تقادم الخبرة والتقاليد في تأليف الاتجاهات أو الأجناس الثانوية في النوع الروائي .

لكن الإعادة الدرامية لبنية النصّ تكتسب معناها الأدبي عندما توضع في موضع المقارنة بنصّ آخر قدمته « ظلال » تقسيطاً عبر ذكريات الابن الأكبر ماجد وتأملاته وتعليقاته مكتوبة على قصاصات ورقية متفرقة ، دونها في مناسبات مختلفة ، وقدمتها الرواية على أنها مداخلة إزاء نفسه وعائلته وقضية حسية ، دونما الجهد الذي يجمع بينها في نص محقق ثابت (ص 36 ، ص 265) شأن الجهد الذي نقرنه عادة بالروائي أو المؤلف . ولهذا لم يكن مستغرباً أن تكتفي هذه الرغبة بذاتها ويتوقف عن الكتابة عندما أعلن الأب انتهاء البحث بوجود الفتاة . لكن التوقف لا يعني في رواية النصوص هذه انتهاء الروي أو القص ، بل بدايات أخرى لتعقيدات أخرى ، أو بداية جديدة لعدم استقرار جديد رغم مسعى الأب بصوته الآمر لاستحصال موافقة العائلة ، ومصادقة الابن الأكبر ، على إعلانه .

يقول الابن الأكبر ماجد في تعليقه على نداء الأب وأمره :

« اليوم حين سمعت أبي يقول لفاضل ستأتي إلى بيتها ، وجدتها لك . . غاص قلبي إلى رجلي ، هل وجدها حقاً ؟ ، أم مجرّد تعلّة ؟ . وعلى كل حال ، صرت كمن صدر عليه الحكم ببلع لسانه . . . القلم لم يعد يسير . . . » (ص 287)

قبل ذلك بلحظة كان يعلن أيضاً : « لا . . لا أستطيع الكتابة . .

سأمزّق الأوراق البيضاء الباقية » . أي أن ماجداً يقدّم لنا المادة المكتوبة بصفتها تشييده أو بناءه اللغوي للواقع ، ملمّحاً إلى أن المصادقة على ما يجري والموافقة والتسليم بالمقبولات هي معادلات الاستقرار ،الذي يعني نهاية القص ، كما يقول تودوروف في « العجائبي » . ولكن حيث إن الأب وجد الفتاة في بيت مثير للاستغراب والشك ، ودافع إلى ريبته ، بينما داهمت ماجد ظنون لا تقلّ إثارة للارتياب من قبل (ص 286) ،فإن انفجار المواقف قائم ، دافعاً حتماً إلى تحريك آخر لمستويات أخرى في اللغة لإعادة تكوين الحدث ، شأن تلك التي دفعت بالفتاة إلى الهرب . فعندما سألها الحاج عن سرّ هربها ، أجابت :

« ـ والكلام الذي ينغرز في القلب كالخنجر ؟ »(ص255) أي أن رواية « **ظلال** » تحتفي جزئياً باللغة على أنها تدعو للفعل أو الحدث دون أن يعني ذلك ضرورة فقدانها لمواصفاتها الواقعية الأخرى . وتدعونا هذه الرواية إلى تأمّل الآفاق المفتوحة أمام الرواية الواقعية لتقديم ما يبدو قصة اعتيادية متكررة على أنه مليء بالاشكال والتساؤل . ولا تقلّ عن ذلك رواية « **شرق المتوسط** » لعبد الرحمن منيف[11] . فالرواية تقدّم نفسها نصّاً رغم عنايتها الظاهرة بمسيرة شخصيتها المركزية رجب ، طيلة سجنه وتعذيبه ومن ثم إطلاق سراحه مقابل اعترافه . لكن النص عبارة عن الأوراق التي قدمها رجب لأخته أنيسة بموجب مواصفات سابقة شرح بموجبها رأيه في الرواية : فهي لا بد من أن تستفز وتزعج ،لا تسترضي وتريح ،منظور إلى موضوعها من أكثر من زاوية دون تقيّد بالمعنى المحدّد للزمان والمكان . أي أن الروائي يرفض سياق التسلسل الزمني ومعادله السردي ، كما أنه يرفض الهيمنة العليمة للقاص . لهذا السبب رأى ضرورة أن تساهم أخته وزوجها والأطفال في الكتابة ، ليلحقها بعد ذلك بوجهات نظره في نصّ متكامل . لكن ابن أخته طرح رأي مدرس التاريخ بديلاً ، مقترحاً الفعل والعمل متقدماً على الكتابة ، بينما كان زوج أخته يدخل السجن متهماً بتسريب معلومات عن التعذيب الذي يتعرض له السجناء . أي أن الرأيين يجمعان على صعوبة الفصل بين الكتابة والآداء ، فكلاهما قد يقودان إلى نتيجة واحدة . وعندما قرّر رجب العودة بعد هجرة طويلة خارج الوطن ، كان نصيبه التعذيب والموت ، تاركاً لنا النصّ الذي عنوانه « **شرق المتوسط** »

على أنه الشاهد على قدرة الإنشاءات المكتوبة لتجاوز التصفيات الجسدية .

ولهذا يمكن القول بأن رواية « **شرق المتوسط** » تطرح فهماً نظرياً للرواية دون أن يفقدها ذلك الرسالة السياسية . ويأتي النص بعد ذلك مؤكداً أن ساحة الرواية ما زالت تتسع للتجريب والإضافة حسب كفاءة الروائي وموهبته . وعندما يجري تفحّص هذا النصّ ، في ضوء الملاحظات الأساس عن (رواية النص) تبدو الآراء النظرية فيه حول الكتابة منسجمة مع كليته جاعلة منه نصاً مقروءاً رغم خلّوه من الطراوة الشعرية أسلوباً .

أما الرواية الأقرب إلى سياق رواية النصّ فهي « **يحدث في مصر الآن** »ليوسف القعيد ،والتي ظهرت مطبوعة عام 1977[12] : فالروائي هنا منخرط باسمه الصريح في تفسير الواقع كما هو في كتابة النصّ المكتوب بلغة دون الأدبية تحاذي التقرير الصحفي : أي أن النصّ لا يدّعي التسامي الأدبي . كما أن قصة العامل الزراعي الذي كابد العذاب وانتهى إلى الموت تتكرر في المناطق الريفية تحت نير الاستغلال . لكن النصّ توجه نحو مسعى المستغلين لمصادرة هوية العامل الزراعي وإنكار وجوده من خلال الإشارة إليه مرّة حثالة الأرض ومرّة هارباً . أي أن النصّ يشتمل على مادة بمقدورها أن تصبح حبكة لرواية . وبدل أن يجعل من (ما ورائية الرواية) هامشاً نظرياً تدخّل الروائي علناً في صياغة المادة وتكوينها ومتابعة الأحداث دون أن يلغي خياليّة النص . أي أنه في مسعاه الصياغي والمتداخل بأحداث القصّ لم يتقصّد ادعاء الاحتمال أو المماثلة .

ومنذ البدء يذكر في تقديم قصته أنه لا يبتغي افتتاحية مثيرة (ص 9) ، بل يروم إقامة علاقة وثيقة مع القارىء ،مؤكداً أنه شريكه في خلق رواية وليس في ادعاء مغاير (قلت إننا نخلق رواية) . وقبلها يقول :

« بمجرد أن تقع عيناك على أول هذا السطر وحتى تصل إلى كلمات النهاية في ذيل الصفحة الأخيرة ، تكون قد قامت بيننا علاقة تدور حول رواية نقوم بخلقها معاً » (ص 9) .

ويتبنّى المؤلف استراتيجية التأكيد تاره والسؤال والتفنيد تارة أخرى . لكن الروائي يلجأ إلى التفنيد والانكماش لإلغاء « الأدبية المستهلكة » ، منبهاً القارىء إلى أنه روائي يحقق لقاءاته بشخوصه ،ويلجأ إلى الكتابة عنهم حسب الطرائق

المتبعة عند غيره :

« وكما يكتب كبار الروائيين أقول إن الصدفة وحدها هي التي صادفت لقائي بزوجة الدبيش » (ص 81) .

كما أنه يستمر في منهجه مضيفاً إلى القارىء ما يمكن أن يترك له لاكتشافه (اقتربنا من آخر الرواية) ، لكن الرواية لا تحتفي بنهاية سعيدة ، (ص 155) ، ذلك لأنها تبني على قضية النفوذ الذي يمنح نفسه حق مصادرة الآخرين ، وإلغاء وجودهم ، حتى بدا العامل الزراعي وهماً ،رغم وجود زوجة على ذمّته ولها أطفال منه . ولم يترك القارىء وشأنه بل أردف مشاكسته المستمرة له بهدم مقصود لطموحات الرواية التقليدية في الإيهام بإمكانية المصالحة بين الفرد والمجموع ، بين الحالة الشاذة والتقاليد العامة ، بين المتّيسر والبعيد المنال . أما في رواية النص فإن المواجهة لتقاليد الإيهام تقتضي هدم الوفاق بين الرواية التقليدية والقارىء ، فالنص ليس وسيلة للتسلية ، يقول الروائي :

« ولأنك جلست لقراءة روايتي بقصد الامتاع والمؤانسة أو الهروب من احباطات الواقع اليومي ، لن أثقل عليك بالكثير من الأسئلة . » . (ص 168)

ومهما كانت طبيعة هذا النص ، إلا أن كاتبه أصرّ على إيضاح فهمه لمعنى الكتابة في الصفحات الأخيرة منه ، موضحاً أنه لا يؤمن بالحياد ،بل يرى ضرورة الخروج على الصمت حتى وإن وجهت الانتقادات إلى نهجه في الكتابة . يقول في ص (157) :

« قررت الكتابة . أن أخرج على مؤامرة الصمت والاسكات التي تدبّر لإخفاء ما حدث وما يحدث . ورغم تسويد مئات الصفحات وتلطيخها بحبر زماننا الكاذب ، ما زلت أشعر بذنب المشاركة في الصمت طوال سنوات مضت . » .

ثم يضيف ما يعني أنه لم يقل كل ما لديه :

« إن المسافة ضخمة بين العنوان والمحتوى . العنوان مثير ولكن الرواية بعيدة عنه . لا أعرف كيف أردّ على هؤلاء . القيود كثيرة بعضها كامن في داخلي . رغم هذا حاولت العثور على خرم إبرة أقول من خلاله ما استطعت

إخراجه من العالم الذي يرتجف برعشة المغامرة الجديدة في أعماقي » . (ص 170) .

أما ردّه على المعترضين على الرواية فنّاً فإنه يقدّر مسبقاً بعض التّهم التي تراه تبسيطياً ، والأخرى التي تراه مقصراً في إدراك معنى الواقعية حسب مفهوم لوكاش ، حيث إنه لم يقد القصة إلى نتائجها المحتملة ، أي إلى احتجاج العمال أو الثورة (ص 173 ـ 174) . لكنّه يحدّد مهمته بإزعاج البركة الهادئة وهدم الأوهام والأحلام . أي أن مهمته تقع ضمن ما نطلق عليه (رواية النص) التي ترى أنها تسعى أصلاً لإسقاط الإيهام وهدمه ولفت الانتباه ثانية إلى النص على أنه يوجد واقعه خارج القوالب المكرورة أو البديهيات التي تواطأ بشأنها الكتّاب والقراء . أي أن الناقد في الرواية هو كاتبها ، وهو الذي يسعى ضمناً لتوقع اعتراضات النقاد أو القراء وتفنيدهم أو صدّهم أو تقليل شأنهم بعدما كانت الرواية التقليدية تُضخّم من هذا الشأن .

وعلى خلاف هذه الرواية التي تبتغي بناء نقدها في داخل النص السياسي ـ الاجتماعي رواية محمد برّادة الصادرة حديثاً (1987) ، والمعنونة « لعبة النسيان » . والنصّ هنا سيرة يفتتحها الهادي ليستكملها آخرون مشاركون فيها أمثال السيد طيب وسي ابراهيم والطايع . وإذ ينتمي هؤلاء إلى عائلة واحدة فإنهم من خلال وجهات النظر المعتمدة في الرواية يقدّمون وضعاً اجتماعياً وسياسياً منظوراً إليه من بؤرٍ متعدّدة تلتقي جميعاً في بؤرة مركزية عمادها العائلة . لكن المادة في وضعها الذاتي أو العام المطروح في سيرة تبقى تحتاج إلى تنظيم لتصبح حبكة أو رواية .

ولم يقصد الكاتب في بدائل تقديم الرواية على لسان الهادي غير هدم الإيهام ، طارحاً لعبة النسيان على أنها « نص » متخيّل يسعى لتفسير نسبي لحقيقة نسبية تخصّ عائلة الهادي ، التي تلمّح على عائلة المؤلف نفسه . وهكذا يشير راوي الرواة إلى مثل هذه الافتتاحيات على أنها تعود للهادي ، لا علاقة لها ببقية النص ، أي بتجربة النص مرئياً أو معروضاً من خلال وجهات نظر الآخرين (ص 135) . ويظهر راوي الرواة في الفصول الموزعة تحت لقبه بمثابة

الناقد الأدبي ، أو الصانع لهذه الصنعة ،ليقدم الاقتراحات والتعديلات والمقترحات والتصويبات للمؤلف . لكنه بقي بعيداً عن النصّ رغم ذلك ، غير مُفلح في منهجه تماسكاً أو في إعادة تفكيكه ليبرّر وجوده . وتبقى صيغة دخول وجهات نظر الطابع أو سي ابراهيم أو السيد طيب هي الأساس ، بينما تأتي الأصوات المظللة اعتيادية معزولة تزيد في إبقاء وجهات النظر المذكورة تقريرية لا ترتقي إلى النصّ الذي نطمح إليه ، رغم أن المؤلف نجح في تقديم بناءات لغوية ،أو مستويات لفظية لهذه البناءات تفصح عن أوضاع اجتماعية وفكرية متباينة . وقد تتوافق هذه الخاصية المضطربة مع (رواية النصّ) بصفتها حالة تجريبية ، لكن هذا التفسير يبقي النص ضمناً دون طموحه المعلن في أن يصبح رواية .

وعندما يتوجّه راوي الرواة إلى القارىء بخصوص الفرقة بينه وبين المؤلف يكون بمستطاعه تطوير وجهات نظر نقدية مهمة نسبياً عن بلاغية الرواية أو خطابها . فالمادة التي يعدها المؤلف خاماً لم تبلغ حالة الفن بعد أن يخصّها راوي الرواة بالعناية ليوجد منها صنعة . أي أن هذا النصّ يعي أنه متخيّل ومصنوع . ويتقصد راوي الرواة هدم التوقعات أو نسفها مشيراً إلى أنه يودّ إيهام القارىء بقدرته على الاختيار والانتقاء والدقة (ص 55) . لكنه لا يتوقف عند حدود معالجة الأساليب ،بل يتوجه أيضاً إلى الأفكار ذات العلاقة بالصنعة ،كمفهوم الزمن ، معترضاً على رأي المؤلف في أن الزمن بعض من الموقف الكلي ، يتغيّر مرحلياً ،فهو يرى أن الزمن يتغير في ضوء الوعي البشري بهذا التغيير من خلال التجربة ،والتي تشكل الشخوص بصفتها محتوىً زمنياً . ومثل هذا الاكتشاف هو الذي يفرض حسّاً بالجدّة على كل ما هو ثابت أو دائمي . ويضيف ما يعدّ اليوم بديهة اعتيادية دارجة ،قائلاً :

« لا داعي لأن نجزّىء الزمن إلى زمنين : وأبسط من ذلك أن نعتبره سرمداً متجدّد الآنية ، له قوانينه وثوابته ، وأن نتابع التغيّر من خلال الشخوص ومواقفها وسلوكاتها فهي التي تعاني من وطأة الزمان ،وهي التي تقاوم وتتحدّى وتتمرّد وترضخ ، وتتحايل بالفلسفات والكلام لإطالة بقائها داخل موكب الزمان » (ص 131) .

ورغم أن مثل هذا التقديم حول الزمن والشخوص يعيدنا إلى الحيوات المتغيرة للشخوص في عائلة الهادي وذويه ، إلا أنّ النصّ تعوزه صنعة الرواية ، كما أن التنظيرات فيه لم يفد منها بوضوح في تكوين هذه الصنعة . لكن هذه التنظيرات تقودنا إلى ما يمكن أن يتحقق داخل رواية النص ،وما يمكن أن يبقى هامشاً نقدياً . ويبدو أن النقاد المثقلين بالنظرية تعوزهم دفقة الشعر اللازمة لمنح الحياة للمادة ،ومنح الحيلة للحياة ، فتأتي نصوصهم بمثابة هوامش سيرة تذيلها هوامش النقد .

وعندما نريد تفحّص (رواية النص) ، أو نصوص ما وراء الرواية ، أو الروايات المغايرة ، يمكن أن نقول عنها في أدبنا العربي إنها تدخل في عداد الجهد النقدي الذي ليس من الصواب التنكّر له في أية دراسة لنظرية النقد الأدبي العربي الحديث . وقد نتفق على أن الجهد الأسبق ، كجهد الحكيم وطه حسين مثلاً ،كان تعبيراً عن بحث قلق لإيجاد قنوات التعبير عن التجربة ،مهما اختلفنا بشأن هذه التجربة ، حياتية كانت أم ذهنية . وحيث إن الكاتب العربي عايش حساً بالتغيير السريع من جانب وحساسية مفرطة ومتشنّجة إزاء الانفجار الفكري في الغرب من جانب آخر ، كان لا بد من أن تتكرر الأسئلة لديه إزاء مواضيع عديدة تخصّ الواقع والتقاليد والتاريخ والإبداع والنص . كما أن طبيعة بنية الوعي التاريخي لديه جعلت من مكابدته في هذا الموضوع أكثر وعورة من غيره متحوّلة عنده في هيئات وأشكال متباينة ، فاجعة مرة وهو يراها مجموعة من المحرّمات ، ومؤلمة أخرى وهو يراها سياقات مدمّرة لنزاعات دمويّة طويلة ، بينما يراها بهيجة مشرقة عندما تظهر أمامه في عطاءات الفلاسفة والمتكلمين أو نتاجات الحضارة والمدنية .

وعدا هذا السياق ، فإن الروائي العربي لم يكن صاحب علاقة متكاملة أو حقيقية مع النوع الأدبي الروائي ، رغم علاقته الوثيقة بالحكاية الشعبية . ولهذا فإن مصادقته على المنظور بصفته واقعاً ، والتصاقه بالتجارب الصغيرة على أنها إنجازات تستحق التحوّل إلى صنعة ،مُتَوَقَّعَةٌ في ضوء ضعف هذه العلاقة . كما أنه عندما يريد محاكاة غيره في التمرّد على تنويعات هذا النوع الأدبي يبدو مهزوزاً ، لأنه يرحل مع غيره في أمر لا علاقة له به .وما يثور عليه كاتب في

الغرب لا يعني لزوم تمرّده هو الآخر ،رغم أن الفكر الإنساني أصبح ميسوراً في حركته وانتشاره بحكم تزايد وسائل النشر والاتصال .

لكن الروائي العربي في نتاجه الأحسن جاء بنتاجات روائية تستحق الملاحظة ، وعندما ظهرت رواية النصّ على هامش هذه كان بعضها يشتمل على استراتيجية للكتابة ، أشرت إليها في مقالات متعدّدة عام 1979[13] ، همّها تحييد النقّاد خشية أن يسيئوا فهم التجربة الجديدة ، وأملها كسب القارىء إلى صف هذه التجربة بعدما اعتاد هذا القارىء على نمط معين من الرواية الاجتماعية المتوافقة مع البنى الخارجية للحياة المنظورة . وفي مثل هذا النمط من الطرائق النقدية يمكن لرواية النصّ أن تندمج في السياق الأوسع لحركة الرواية والنقد ، لكن صلاحيتها نصوصاً أدبية روائية لا تتحقق دون تمكّن كتّابها من إيجاد نصّ عضوي يمتلك نقده الأدبي في داخله دون أن يكون هذا النقد علة عليه .

هوامـــــــش

(1) يراجع كتابها : رواية النص ، نظرية الرواية الواعية بذاتها وتطبيقها (لندن 1984) ، ص 2 :

Metafiction : the theory and practice of self– conscions Fiction. London: Methuen 1984.

(2) صدرت رواية محمد برّادة عن دار الأمان ،الرباط 1987 .

(3) ظهرت الطبعة الأولى للقصر المسحور عام 1936 ، ص 39 ـ 40 .

(4) المصدر نفسه ،ص 170 .

(5) المصدر نفسه ، ص 180 .

(6) ظهرت سلسلة مقالات الكاتب في جريدة الجمهورية عام 1979 ،واشتمل عليها كتاب الرواية العربية :النشأة والتحوّل (مكتبة التحرير ،بغداد ، 1986) ،ص 35 ،269ـ 289 . أما عالم بلا خرائط فقد ظهرت عام 1983 (بغداد ، المكتبة العالمية) . الإشارات إلى الصفحات 136 ـ 137 ، 138 ، 149 ، 218 ، 212 بالتتابع .

(7) بدر زمانه (بيروت ، المؤسسة العربية 1983) ،وظهرت رواية الغيطاني تجليات (القاهرة ، دار المستقبل العربي) .

(8) كتبها ـ عام 1946 .

(9) الأعمال الكاملة ،المجلد السابع (بيروت ،المكتبة العلمية ، بدون تاريخ) ص : 390 و 410 .

(10) بيروت ، دار الآداب .

(11) شرق المتوسط (بغداد ، الرشيد 1977) ، الصفحات 162 ـ 163 ، 172 ـ 174 ، 178 ـ 179 وكذلك (204 ـ 207 .

(12) القاهرة ، 1977 .

(13)ظهرت كتاباتي حول الموضوع عام 1979 في مجلة ألف باء علاوة على ما ورد في جريدة الجمهورية .

* * *

الجلسة الخامسة

مشكلات ترجمة ونشر الأعمال الأدبية

رئيس الجلسة : محمد برّادة

المحاضران : سهيل ادريس
بيير برنار

المعقّبون : أوديل كاي
فيليب كاردينال
عبد السلام العجيلي
إميل حبيبي
الياس خوري

شارك في النقاش :

إدوار الخراط
الطاهر وطار
كارمن رويز
بدرالدين عرودكي
آن مينكوفسكي
جميل حتمل
صبري حافظ
أنيسة بومدين
جمال الغيطاني
جورج طرابيشي
وآخرون من القاعة

محمد برّادة

تتصدّى هذه الجلسة لمشكلات ترجمة ونشر الأعمال الأدبية ، وهي كما تعلمون جيداً مشكلة على جانب كبير من الأهمية لأنها من صميم تحقيق التواصل بين الثقافات . وإذا كانت هذه الجلسة ستخصص أكثر للحديث عن الترجمة من الفرنسية إلى العربية ومن العربية إلى الفرنسية ، فأظنّ أنه في الوقت نفسه هناك إشكالية عامة تتصل ، إذا صحّ التعبير ، باستراتيجية الترجمة : لماذا نترجم ؟ ما هي الأعمال التي تحظى بالأولوية في الترجمة ؟ كيف نحقق لها الانتشار والوصول ؟ ما مدى فاعليتها في تغيير صورة كل ثقافة داخل الثقافة الأخرى وفي تحقيق نوع من الحوار المتساوي المقرّ بالاختلافات بدلاً من أن تلعب دور تصدير القيم الجمالية والأخلاقية والأيديولوجية ؟ . إذن في البداية نستمع إلى مداخلة الدكتور سهيل إدريس باعتباره عاملاً ورائداً في هذا المجال ويعيش التجربة داخل الحقل الثقافي منذ أزيد من ثلاثين سنة ، فيلتفضل(*) .

* قبل أن يتمكن الدكتور سهيل ادريس من بدء كلمته ، أستأذنه محمد برادة في إعطاء الكلمة لفتاة من القاعة كانت قد طلبتها ، وهي الآنسة سعدية الزعيم ، التي قالت : « في إطار دراستي الجامعية ترجمت لإلياس خوري روايته « الجبل الصغير » ، وأعتقد أنه لا بد من ترجمة كل شيء : الروايات ، الأشعار ، النظريات ، وكذلك أفراحنا ، وعذاباتنا ، وغضبنا . أما أنا فإنني أؤمن بقوة بكل ما يرويه الروائيون . ويقول الياس خوري في روايته إن فلسطين حالة ، كل عربي هو فلسطيني ، كل فقير يحمل بندقية هو فلسطيني ، فلسطين حالتنا جميعاً . لا أحمل بندقية . ولا أكتب روايات . ولكن فقط أريد أن أطلب منكم ، لأنه ليست في باريس مقبرة أعزمكم على زيارتها ، أريد منكم دقيقة صمت على أرواح الشهداء ، وتحية لشعب فلسطين .

ووقف جميع من في القاعة دقيقة صمت على أرواح الشهداء .

سهيل إدريس

أود قبل كل شيء أن أقول إن هذه ملاحظات ونقاط أريد منها إثارة الموضوعات المتعلقة بمشكلات الترجمة ، ولم أعدّ محاضرة . إنما هي إثارة نقاط كما قلت لن تكون مهمّة إلا حين تثرونها بملاحظاتكم وبمناقشاتكم .

قد لا تكون هناك مبالغة في القول إن العامل الأساسي في إقامة حوار الحضارات هو تبادل التأثير الثقافي . وبالرغم من أن هذا التبادل ليس في الغالب متكافئاً في الوضع المتعلق بحضارتين غير متعادلتين ،وأنه محكوم بعلاقة القوى المتواجهة التي تقوم على تأثّر الأضعف بالأقوى ونزعة الأقوى إلى إهمال شأن الأضعف ، فإن خير الإنسانية الذي يسعى إليه المجتمع البشري ويطمح إلى تحقيقه هو التعارف الحقيقي الذي يقود وحده إلى التفاهم والاتفاق والسلام .

ونحن نؤمن بأن الترجمة هي في رأس العوامل التي تؤدّي إلى معرفة الآخر ، حتى ولو كانت هذه المعرفة من أجل الاستغلال ، كما هو شأن الاستعمار بمختلف أشكاله . ولكن لا بد أن تنتهي هذه المعرفة بما هو كفيل بتقويم الخطأ .

وقد لعبت الترجمة دوراً هاماً في نهضة الأدب العربي الحديث وشارك معظم ممثلي النهضة في حركة ترجمة الآثار الأوروبية أو اقتباسها . فأغنوا اللغة العربية بعدد كبير من النصوص ، كان لها تأثير بالغ في تطوير الفنون الأدبية ولا سيما الرواية والقصة ،وكان ما تُرجم عن الفرنسية يحتلّ المكان المرموق في لائحة المترجمات ، وكان أول من نقل عن الفرنسية « مغامرات تيليماك » لفينيلون التي ترجمها رفاعة الطهطاوي ،و « بول وفيرجيني » التي ترجمها عثمان جلال ثم اقتبسها المنفلوطي تحت عنوان « الفضيلة » ،وترجم جميل المدوّر « آتالا » لشاتوبريان ،وترجمت روايات مختلفة لبلزاك ولامارتين وبول بورجيه وفرانسوا كوبيه وغي دو موباسان وهنري بوردو وإميل زولا وفلوبير وأناطول فرانس وأندريه جيد . . .

ولا شك في أن كثير من هذه الترجمات كان يشكو الضعف والتشويه وعدم الأمانة . ومن طريف ما نقرأه في هذا الصدد ما كتبه طه حسين نقداً لترجمة

حافظ ابراهيم لـ « البؤساء » ، فهو في رأيه يلخّص ولا يترجم ، ويقول إن ترجمته على ضخامة ألفاظها وفخامة أساليبها ، وعلى ما لها من روعة وجمال « ليست دقيقة ولا حسنة الأداء » . ثم عاب عليه « الإسراف في اللفظ الغريب ، والإعراض التام عن بعض النصوص والتشويه الذي يختلف قوّة وضعفاً لبعضها الآخر » . وأطرف ما جاء في نقد طه حسين لهذه الترجمة قوله : « ما رأيك في أني أقرأ الأصل الفرنسي لـ « البؤساء » فأفهمه بلا عناء ، وأقرأ ترجمته العربية فلا أفهمها إلا كارهاً . . وكثير من الناس يفهمون البؤساء بالفرنسية فهماً يسيراً ، ويفهمونها بالعربية فهماً عسيراً ! » .

ومما يثير العجب حقاً أن يتصدى للترجمة كتّاب لا يعرفون اللغة الأجنبية كالمنفلوطي الذي كان يكلف بعض أصدقائه بترجمة الآثار الفرنسية ثم « يقتبسها » : فعل هذا بعدد من الروايات مثل « تحت ظلال الزيزفون » لألفونس كار ، و « في سبيل التاج » لفرانسوا كوبيه ، و « بول وفيرجيني » لبرنردين دوسان بيير ، و « سيرانو دو بيرجراك » لأدمون روستان . . . وفي « العبرات » للمنفلوطي عدة قصص مقتبسة عن شاتوبريان والكسندر دوما الابن . ونحن نعتبر أعماله في هذا الميدان نموذجاً للترجمة / الخيانة Traducation trahison ! .

ولا شك في أن الإقبال على ترجمة الآثار الفرنسة الروائية خاصة محدود نسبياً إذا قورن بالإقبال على ترجمة الروايات الإنكليزية أو المكتوبة باللغة الإنكليزية . ويعود ذلك إلى أن الثقافة الفرنسية في العالم العربي هي دون الثقافة الإنكليزية انتشاراً ، وهي الآن تزيد تراجعاً لصالح الثقافة الإنكليزية . ومع ذلك ، وربما كانت هذه مفارقة ، فإن ذوي الثقافة الفرنسية أكثر إتقاناً للغة الفرنسية من مثقّفي الإنكليزية للغة الإنكليزية . وهذا هو السرّ في انعدام الإقبال على المترجمات الفرنسية في تونس والجزائر والمغرب التي يفضّل مثقفوها قراءة الأدب الفرنسي ، ومنه الرواية ، بلغته الأصلية على قراءته مترجماً .

على أن سياسة « التعريب » التي تنتهجها حكومات بلدان المغرب العربي في مواجهة سياسة « الفَرْنَسَة » دفعت باللغة العربية إلى المقام الأول ولا سيما في الجزائر ، مما يحدو بنا إلى توقّع ازدياد الإقبال على الأدب المترجم في السنوات القادمة .

ينبغي الاعتراف بعدم توفر المترجمين الأكفاء من الفرنسية إلى العربية . ونحن نادراً ما نعثر على المترجم الذي يحسن اللغتين المنقول عنها والمنقول إليها . ونعتقد أن الكفاءة في هذا الميدان نوع من الإبداع .

وبالرغم من أن الترجمة موهبة أدبية بذاتها ، فإن الوسيلة المساعدة تلعب الدور الأهم في إجادة الترجمة أو إساءتها .

والواقع أننا كنا حتى السبعينات ، نفتقر إلى مثل هذه الوسيلة ، أي إلى معجم فرنسي عربي جيد يعين المترجم في أداء عمله .

والحق أن هذا ما كان قد دفعني ، وأنا أدرّس مادة الترجمة والتعريب في الجامعة اللبنانية وجامعة بيروت العربية ، إلى الانكباب على وضع معجم كبير بعنوان « المنهل » شاركني في وضعه الدكتور جبور عبد النور ، وصدر في عام 1970 ، وأنا أزعم أن هذا المعجم قد حلّ كثيراً من المشكلات التي كان يواجهها المترجمون العرب عن اللغة الفرنسية ، بالرغم من أنه أصبح الآن ، وهو على وشك صدرو طبعته العاشرة ، بحاجة إلى إعادة نظر . ولكن افتقارنا إلى معجم ثنائي عربي فرنسي لا يزال قائماً ، حتى بعد صدور معجم عبد النور . أما معجم « الكامل » فإن ما صدر من أجزائه التي لم تتجاوز حرف « الراء » يجعل الاستعانة به محدودة النفع ، بالإضافة إلى ما يشكوه من أن منهجه المعجميّ - باعتماد الكلمة مصدرياً لا ألفبائياً ، أي كما تنطق أو تُملى - قد تجاوزه الزمن . وأما معجم « السبيل » الذي صدر عن « لاروس » فإنه يفيد حتماً في ترجمة ما هو حديث في الإنتاج العربي المعاصر ، ولكنّه يقصّر تقصيراً فادحاً في ترجمة ما هو قديم أو وسيط من الآثار العربية ، ويوحي بأن اللغة العربية فقيرة ، وهو ما ينافي الواقع .

ليسمح لي هنا ، وأنا أتحدث عن مشكلات الترجمة ، أن أورد طرفاً من تجربتي الشخصية في ترجمة الأعمال الروائية الفرنسية .

لقد ترجمت ،خلال ربع قرن ، ما يزيد عن عشرين رواية ومسرحية فرنسية ، أشهرها لجان بول سارتر ، ومنها ثلاثية « دروب الحرية » ،و « الغثيان » ، و « الكلمات » و « البغي الفاضلة » و « الذباب » ، وقصص قصيرة له ،و « الطاعون » لكامو ،و « مونسيرا » لروبلس ، و « هيروشيما

حبيبي » لمرغريت دورا ، و « الثلج يشتعل » لريجيس دوبريه ، إلخ .. كما ترجمت عن الفرنسية لكتاب غير فرنسيين أمثال ألبرتومورافيا وبيرانديللو وكاواباتا . . .

ومن ممارستي للترجمة ومراقبة المخطوطات المترجمة التي يقدمها المترجمون والتي كنت أراجعها تمهيداً لنشرها في « دار الآداب » ، وجدت أنه ربما كانت أفضل ترجمة نقدّمها للقارىء الترجمة الأقرب إلى الحرفيّة ، فهي وحدها التي تؤمّن في الوقت نفسه الدقّة المطلوبة ونقل روح النص الأصلي الذي يشكل خصوصية كل لغة ، وفرادتها ،ويحفظ لها « عبقريتها الذاتية » . من أجل هذا ، نخالف الرأي الشائع الذي يذهب إلى أن الترجمة الفضلى هي التي لا يحسب القارىء أنها مكتوبة باللغة المنقول إليها وينسى أنها نصّ مترجم . ونرى ، على العكس ، أنها هي القادرة على تذكير القارىء دائماً بأنّها نصّ مترجم ، لأنها هي وحدها الكفيلة بتأمين « التغريب » المطلوب في تلاقح الثقافات .

وتعاني الترجمة عن اللغات الأجنبية ، ولا سيما الفرنسية ، قصوراً وتراجعاً في هذه الأيام . ولعل من المرغوب فيه أن تعمل المؤسسات المتخصّصة على دفع عملية الترجمة للأعمال الروائية المتميّزة بتيسير الوسائل المؤدية إلى ذلك ، من مثل الإسهام في نفقات الترجمة والنشر والتوزيع وسواها . ولا شك في أن لـ « معهد العالم العربي دوراً هاماً يلعبه في هذا المجال . إن الترجمة والنشر عمليتان خاضعتان في آخر المطاف لنفقات مالية معيّنة لا بد من تأمينها للمترجم والناشر . وليس هناك أي ضير في أن تتصدى المؤسسات المعنية لهذا العمل لصالح الثقافتين المتفاعلتين ، وإن كانت الشكوى من ضعف الاهتمام بترجمة الرواية العربية المتميّزة إلى اللغة الفرنسية تجد بعض التبريرات .

والحق أن إحصاء بسيطاً لما يترجم من الروايات العربية إلى الفرنسية يدلّ على أن الإقبال على هذه الترجمة محدود جداً إذا قورن بما ترجم عن اللغات الأخرى ، حتى بالنسبة لآداب العالم الثالث . ونحن الذين نتابع ما يُترجم إلى الفرنسية من الروايات الأجنبية ، ونقدم إلى القرّاء العرب بعض هذه المترجمات ، نستطيع أن نؤكّد أن ما يستحق أن يترجم إلى الفرنسية من الإنتاج الروائي العربي المعاصر يبلغ أضعاف أضعاف ما نُشِرَ حتى الآن إلى اللغة

الفرنسية . .

هل يحقّ لنا أن نتساءل هنا إذا كانت بعض كبريات دور النشر الفرنسية تمتنع عن نشر ترجمات للرواية العربية الحديثة بتأثير أو ضغط من أعداء العرب أو من نزعة عنصرية أو من أحقاد موروثة من الحروب الصليبية ؟ .

إذا كان الجواب على هذا التساؤل يشير إلى شيء من الصحة فيه ، فإن المفكرين والناشرين الفرنسيين المتعاطفين مع العرب ومع التاريخ العربي ومع الثقافة العربية مدعوّون إلى مضاعفة جهودهم في إعطاء الإنتاج الروائي العربي خاصة ما يستحقّه من الترجمة إلى اللغة الفرنسية .

ولا بد من الإشارة هنا ، إلى أن دخول لبنان ، دون سائر الدول العربية ، في اتفاقيات جنيف وبرن المتعلقة بحقوق الترجمة ، يزهّد في الإقبال على ترجمة الآثار الفرنسية وسواها . ولعل من مهمّات « معهد العالم العربي » أن يتولى عن المترجمين والناشرين العرب العمل على إعفائهم من دفع حقوق الترجمة إلى الناشر الأجنبي وطلب العون من الأونسكو لتحقيق ذلك . وهذا ما سيدفع الناشر العربي ، وخاصة اللبناني ، إلى التحمّس لمزيد من الإقبال على الترجمة ، ولا سيما عن اللغة الفرنسية .

أما المشكلات التي يواجهها نشر الأعمال الروائية الفرنسية المترجمة إلى العربية فيقتضينا الإنصاف أن نورد على رأسها صرامة مبدئية تتخذها الرقابات العربية في التعامل مع الرواية المترجمة ، بحجة أن الرواية الأصلية مكتوبة لمجتمع تختلف تقاليده عن المجتمع العربي عامة والإسلامي خاصة ، لا سيما إذا كانت تلك الرواية تعالج مشكلة عاطفية أو جنسية . ولكن هذه الصرامة نصفها بأنها مبدئية ، لأنها قد تخرج من المبدئية إلى الاعتباطية حين تطرأ بعض المتغيّرات غير الموضوعية . من ذلك مثلاً أن رواية روجيه غارودي « من أكون في اعتقادكم » التي ترجمتها شخصياً ونشرتها دار الآداب ، كانت ممنوعة من التداول مع جميع كتب غارودي الأخرى بصفته كاتباً ماركسياً . ولكن هذه الرواية سُمح بها مؤخراً مع كتب غارودي الأخرى بعد أن اعتنق الكاتب الفرنسي الإسلام ! فإذا كان هذا السلوك يمتّ إلى قاعدة « الإسلام يجبّ ما قبله » فكيف نفسّر أن تكون كتب غارودي قد سُمِحَ بها في معرض الرياض للكتب الذي أقيم في

نوفمبر من العام الماضي ، ومنعت من التداول في معرض جدّة للكتب الذي سيقام في آذار من هذا العام ، مع أن الرياض وجدّة كلتيهما مدينتان سعوديتان ، ومع أن غارودي لم يتراجع حتى الآن ، على حدِّ علمنا ، عن اعتناقه الإسلام ؟ ! .

والواقع أن ناشر الروايات المترجمة إلى العربية يظلّ حائراً ومتردّداً أمام تقلّب الرقابة العربية ، أي سياسة الأنظمة العربية المتقلّبة ، في مواجهة الشؤون الثقافية بشكل عام . فهو يخشى دائماً أن تمنع رواية مترجمة في عهد سياسي يختلف عن العهد الذي سمحت فيه تلك الرواية . وهذا يدلّ طبعاً على انعدام الموقف الثقافي الموحد ، وعلى أن رياح السياسة تبقى هي التي تظل تحكم مع الأسف مجرى الثقافة والأدب في العالم العربي . ومن أجل هذا نتساءل إذا لم يكن من العبث ما نطالب به ، منذ وقت طويل ، من إلغاء الرقابة على الكتب والمنشورات وإطلاق حرية الكاتب ـ والمترجم والناشر ـ في الوطن العربي ؟ . شكراً لإصغائكم .

محمد برّادة

أعطي الكلمة للأستاذ بيير برنار صاحب دار النشر « سندباد » الذي يعيش تجربة من موقع آخر ، ولا أقول يعيش المغامرة ، لأنه استطاع أن ينشر ترجمة أعمال عربية لم تنشر بعد بلغتها الأصلية . فليتفضل .

بيير برنار

من الصحيح ليس فقط أن بعض الأعمال المنشورة لدى دار « سندباد » لم تنشر بعد بالعربية ، بل كذلك أن دار « سندباد » تملك كنزاً قابلاً للنشر في اللغة العربية . ومن الممكن للناشرين العرب أن يهتموا به ، بمقدار ما يمكن للأنظمة العربية أن تترك للكتب حرية الحركة . ولن أورد هنا سوى مثال واحد : رواية « بيبرس » الكبرى التي من المحتمل أن تكون واحدة من الروايات الأكثر حداثة بالنظر إلى أنها تحمل ابتكاراً لغوياً استثنائياً . فهي تستعير عدداً كبيراً جداً من اللهجات ومن الكلمات الدارجة في الشرق الأوسط سواء أكانت من تلك التي يستخدمها صعاليك دمشق ، أو التركمان . . إلخ . إنها رواية مذهلة ، أزمع أن

أنشرها خلال ثلاثين عاماً إذا مدّ الله في عمري ،وهي تضم ستة وثلاثين ألف صفحة موزعة على ستين جزءاً . أما الترجمة فيقوم بها جورج بواس ، و جان ـ باتريك غيّوم ، وهذا الأخير هو الذي ترجم رواية إميل حبيبي الموجود بيننا هنا . والمترجمان كانا يعملان في « المعهد الفرنسي للدراسات العربية في دمشق » يوم اكتشفا لدى جامع كتب سوري تلك الحلقات الأربعمائة التي تشكّل رواية « بيبرس » . أنا أتحدث عن هذا العمل أولاً لأنه حديث حداثة شديدة ،ولأنه أرعب العالم العربي ،ومن ناحية ثانية لأنه يبدو لي أنه ، حتى بالنسبة إلى الجمهور الفرنسي ، يمثل نمطاً من حداثة الأدب العربي نادراً ما جرى الحديث عنه ،نمطاً يمثّل الأدب الشعبي الذي كان يروى على شكل حلقات في تلك العهود ، خلال أماسي الدواوين وفي المقاهي حيث كان الحكواتية يروون في كل مرة فصلاً من تلك الأسطورة الأدبية الكبرى المتحدثة عن شخص بيبرس .

والحق أنني دائماً ما كنت أتساءل كيف سيقيّض لي أن أنشر الطبعة العربية طالما أن كل الذين أعرفهم مهتمون بنشر هذه الطبعة ،ولا سيما منهم المترجمان اللذان اكتشفا المخطوطة . ولقد سبق لي أن فاتحت في الأمر عدداً من البلدان العربية . ولكن سرعان ما تبيّن لي أن الأمر غير وارد في الشرق الأوسط ، أو على الأقل في بلدان الجزيرة العربية ، حيث أن ما في الرواية من طراوة من شأنه أن يرعب مؤسسات النشر . إذن ، لأن عدد الناشرين في بلدان الجزيرة قليل ، توجّهت ناحية مصر . . بيد أنني في الوقت نفسه سرعان ما أحجمت حيث سمعت منذ عامين بحوادث إحراق نسخ « ألف ليلة وليلة » في القاهرة . وقلت في نفسي إن الوضع سوف يكون أسوأ بالنسبة إلى « بيبرس » ، حيث لن يكتفى بإحراق الكتب بل سوف يكون الإحراق من نصيب الناشر والمترجمين والموزعين والمكتبيين أيضاً . لذلك ذهبت إلى المغرب . ولكن في المغرب نادرة هي مؤسسات النشر التي يمكنها أن تتخيل أن بإمكانها أن تأخذ على عاتقها مثل هذا العمل النشري المؤلف من سيتن مجلداً تنشر على مدى عشرات السنين . أليس كذلك ؟ . ورغم هذا حظيت بمؤسسة نشر كبرى قبلت التفاوض حول الأمر ، وأرسلت لها المخطوطة المنقحة في اللغة العربية من قبل بواس وغيّوم . منقّحة لأن الأصل عبارة عن نصوص رواة تتضمن الكثير من الإعادة والتكرار والتي

ـ وأنا لم أقل شعراً ، كنت أُهَلوِس تحت تاثير حالة مرضية .

فقال مصطفى :

ـ ولكن الفن الحديث عموماً يتنفّس هذه الثورة .

فقال عثمان بازدراء :

ـ إنها أنين نظام يحتضر .

فقال مصطفى :

ـ ربما كان هذا حقاً على المستوى الحضاري ، ولكنني أقول كفنّان قديم إنها أزمة فنية أيضاً ، أزمة فنان يبحث عن شكل جديد بعد أن أعياه المضمون . .

ـ ولم أعياه المضمون ؟

ـ لأنه كلما عثر على موضوع وجده مبتذلاً من كثرة الاستعمال .

ـ ولكن الفنان يضفي من نفسه على موضوعه فيصير جديداً في هذه الحدود على الأقل .

ـ لم يعد هذا مقنعاً في عصر الثورات الجذرية ، عصر العلم ، وقد تبوّأ القلم العرش فوجد الفنان نفسه ضمن الحاشية المنبوذة الجاهلة ، وكم ودّ أن يقتحم الحقائق الكبرى ، ولكن أعياه العجز والجهل ، أحزّ في نفسه فقدان عرشه فانقلب (غاضباً) أو (عدوّاً للرواية) أو (لا معقولاً) ، ولما استحوذ العلماء على الإعجاب بمعادلاتهم غير المفهومة ، نزع الفنانون المنهارون إلى شرقة الإعجاب باستحداث آثار شاذة مبهمة غريبة ، وأنت إن لم تستطع أن تستلفت أنظار الناس بالتفكير العميق الطويل فقد تستطيعه بأن تجري في ميدان الأوبرا عارياً . . » .

ولا يمكن أن تغيب عنا نبرة الحياد في مثل هذا التصريح ، وهي نبرة متوترة ترى المأزق قائماً ، وتعترف بوجوده ، لكنها تختلف حول طريقة التعبير أو لفت الانتباه . وحيث إن كلاً من عثمان ومصطفى ينتميان إلى تثقيف سابق موحد فإن وجهات نظرهما تكاد تستكمل الأخرى . والذي يهمنا هو أن الحصيلة الجارية في الاعتراف المذكور تؤكد وجود مأزق في ميدان الرواية ، وهو مأزق تعالجه سياقات الرواية الأخرى من خلال شخصية عمر : فالمحامي الثري كان شاعراً ، هجره

نقلّل من شأن هذه السمة ، رغم أنها ليست السمة الوحيدة . إنني أذكر أنني حين كنت أحمل الكتب إلى نقّاد فرنسيين يعملون في صحف كبرى ، كان هؤلاء يقولون لي : آه . . نعم . . لكنك تعلم أنه ليس لدينا متخصصون في الأدب العربي بين فرق العمل لدينا . عند ذاك كنت أقول لهم : أمر غريب . . فأنا لم أكن أعلم أن الكاتب الكبير الفلاني الذي أعطاكم نصّاً جميلاً عن آخر كتاب لاسماعيل كإداري كان متخصصاً في الألبانية . هذا كلام نفسه ينطبق على عالم النشر كما على الحياة الثقافية كما على الحياة الإعلامية في فرنسا . . ففي كل مكان ستواجهكم الكوابح الرهيبة نفسها ، ولست لأعتقد أن هذه الحواجز وهذه الكوابح سوف ترفع عما قريب . وإلى هذا لا بد ان نقول لأصدقائنا من الكتّاب العرب إننا حتى إذا كنا قد نجحنا في مأثرة ترجمة كتاب من العربية إلى الفرنسية ترجمة جيدة ، فهي مكلفة كثيراً في نهاية الأمر ونادرة حقاً . إذ أن المترجمين هنا ـ القادرين في رأيي على ترجمة الأدب المعاصر ـ ، المترجمين الذين نعرفهم ، في انتظار أن نكتشف من لم نتعرف عليهم بعد ، يُعدّون على أصابع اليد الواحدة ، وهم منشغلون كثيراً فضلاً أن كل واحد منهم لديه عمل يغطي أيامه للسنوات المقبلة ، كل واحد منهم أمامه كتب عديدة يعمل على ترجمتها . لذلك لن يكون من السهل أبداً تسريع حركة الترجمة . ومهما يكن فإن الحركة وصلت الآن إلى وتيرة معقولة . ففي الأدب والرواية الحديثة فقط ، ينشر في فرنسا أربعة عشر عمل في العام ، بينما لم يكن العدد يتجاوز الأربعة كتب قبل عشر سنوات .

واليوم إذا كنا نريد أن نتجاوز الحواجز التي تحدثنا عنها ، فلا بد أن نقول لأصدقائنا العرب أن عليهم هم أن يقترحوا علينا الكتب . . المكتوبة بشكل أفضل وبأسلوب شخصي . أنا لا أدّخر جهداً في هذا السبيل ، إنني أحيط نفسي دائماً بأصدقاء ينصحونني . . كما أنني أسافر كثيراً ، وغالباً ما أُشاهَد في بلدان الشرق الأوسط ، وأكثر منها في المغرب . وألتقي بالأدباء في باريس حين يزورونها . وها هو معهد العالم العربي يوفّر لنا فرصة ممتازة وفريدة للقاء هؤلاء الأدباء . . . فرصة يجب توجيه التحية للمعهد من أجلها (وعلي أن أقول ، للمناسبة ، إنها لحظة كبيرة في العلاقات الثقافية المتوسطية . . ومع ذلك ها هي

الصحافة الكبرى غائبة ، وهو أمر لا يمكن القبول به . . ربما كان غيابها يعود إلى أن إيلي فايزل لا يترأس إحدى الجلسات !!!) . أعود إلى الموضوع وأقول إننا رغم هذا كله ، ربما كان علينا أن نطلب من أصدقائنا الكتّاب العرب أن يتولّوا بأنفسهم إرشادنا إلى الأعمال المكتوبة بشكل أفضل ، بشكل شخصي ، وقد أقول إن الأعمال المكتوبة بشكل أفضل وبشكل شخصي ستكون الأعمال الأكثر حداثة والأكثر تلاؤماً مع ذوق الجمهور الفرنسي . . هذا الجمهور لا يمكنه أن يرضى بأدب عادي مغرق في واقعيته ـ الجديدة إن صحّ التعبير . لحظة هذا الأدب انقضت منذ زمن بعيد . نحن نعرف أن الرواية الشرق أوسطية وجدت منذ عقود عدة من الزمن . . ونعرف بماذا هي تدين لزولا ، للوتي ، لبلزاك . . . إلخ . لقد تحدث آلان روب غرييه عن هذا قبل أمس . علينا اليوم أن نطوي تلك الصفحة . . وأنا أرى أن الأعمال الحديثة ، حقاً ، نادرة لا تزال . وأعتقد أن هذا الأمر هو واحد من المصاعب التي نواجهها في عملنا النشري . لو كانت الأعمال الحديثة حقاً أكثر عدداً ، لكنّا ترجمنا بسرعة أكبر .

هنا تبرز أمامنا معضلات أخرى : منها معضلة الترجمة مثلاً . . وأنا لن أتحدث هنا حتى ولا عن مسألة دعم الترجمة مالياً . لقد عُقدت طاولة مستديرة في معهد العالم العربي حول هذا الموضوع قبل أسابيع وأشرنا حينها إلى هذا الأمر . كانت تلك الندوة متخصصة في مسائل النشر والترجمة . على العموم أنا أعتقد أن معرفة ما إذا كانت ترجمة نص من النصوص سوف تدعم أولاً ، مسألة ثانوية . وأنا شخصياً لم أنشر حتى اليوم أي كتاب نالت ترجمته دعماً . أذكر فقط أنني نلت ذات مرة « سلفة على النشر » من أجل نشر أشعار لبدر شاكر السيّاب ترجمها أندريه ميكيل . الأونيسكو هي التي قدمت السلفة التي كان علي أن أسدّدها بعد النشر . مقابل هذا لم أحصل على أيّ دعم من أجل نشر عشرات الروايات العربية التي ترجمت للفرنسية بمبادرة مني . وهي كتب إذا أضفناها إلى دواوين الشعر وإلى الكتب المكتوبة بالفرنسية من قبل كتاب من المغرب لوجدنا أنها تشكّل ، ككل ، مجموعة مدهشة تصل إلى ثلاثين كتاباً . . أعتقد أن معظمها أعمال كبيرة .

أعود وأقول إن على الكتاب العرب أن يعطونا نصوصاً أكثر شخصية ،نصوصاً قوية ، محددة . يصدمني في أغلب الأحيان أن أرى رواية أعلم مسبقاً أنها ستكون مذهلة في الفرنسية ،ومن شأنها أن تعجب الجمهور ، لكنها تمتلىء بالتكرارات وبالانحناءات بشكل يجعل من المستحيل مواجهة فكرة نشرها بالفرنسية لأنها ستشغل خمسمائة أو ستمائة أو حتى سبعمائة صفحة مما سيجعل ثمن النسخة منها لا يقل عن مائتين وخمسين فرنكاً فرنسياً . بالطبع نحن لا يمكننا أن نطلب من القراء الفرنسيين أن يشتروا كتاباً لكاتب مجهول لديهم ، كتاباً مترجماً عن العربية ـ وتلكم في حد ذاتها خطيئة فظيعة !! ـ بمائتين وخمسين فرنكاً . هذا مستحيل . لذلك علينا أن نعطي أعمالاً أكثر قوة ، أكثر كثافة ، أقصر وأكثر حداثة . كيف ؟ . إنها مشكلة الكتاب العرب . مشكلة كل كاتب عربي . أما أنا فأعتقد أن التكثيف هو عودة الكاتب إلى داخل ذاته ،وهو حريته إزاء بيئته ، إزاء الدين ، إزاء الدولة . وعندما أقول إزاء الدين أقولها بدون وجل . . فأنا لست من معتنقي الإسلام (على عكس ما يعتقده الكثيرون) ومع هذا فإن « مكتبة الإسلام » التي أنشرها والتي تضم الآن نحو خمسين عنواناً ، تعطي صورة استثنائية عن الفكر الديني في الإسلام ، من الفقهاء إلى المؤرخين ، ومن المؤرخين إلى المتصوفة . . لكن هذه مسالة أخرى بالطبع .

وأعود أيضاً وأيضاً إلى الأدب لأقول إنني أعتقد أن على الكاتب أن يكون حراً في مواجهة كل شيء ، حرّاً وقوياً . بيد أن واحدة من المعضلات التي تلوح هنا ، والتي تحاصر هذه الحرية بعض الشيء تكمن في أن الكاتب العربي يطمح دائماً لأن ينال بحثه أو عمله أو كتابته دعماً من المؤسسات . وأعتقد أن هذا بدوره شيء سيء . يقيناً إن الحكومات الشرق أوسطية تقدّم ـ في أغلب الأحيان ـ مركزاً في سفارة ، أو إدارة لقسم ثقافي ، أو حيّزاً لكتابة افتتاحية ، لهذا الكاتب أو ذاك من كتابها . . ما إن يحقق هذا الكاتب بعض النجاح . . بيد أن هذا ليس أفضل الأمور . إن على الكاتب أن يحاول عدم العمل في صحافة غير قادرة على عدم التعرض لضغوطات هذا النظام أو ذاك . . .

وبالنسبة إلينا ،وأعود إلى النشر ، تكمن المعضلة الكبرى في عملية اختيار

النصوص . فكيف نختار نصوصنا ؟ . نختارها شديدة الكثافة ، شديدة الارتباط بشخص كاتبها . لكن هذا يعود ويطرح علينا بدوره مشكلة أخرى . . . وأتذكر هنا نشر رواية الطيب صالح الجميلة « بندرشاه » المؤلفة من نصّين قصيرين . إن هذه رواية تسمح لنا أن ندخل في نفس وروح الفلاح السوداني من أبناء وادي النيل ، وفي البعد الأسطوري لاندماجه في الطبيعة ، في نفس الوقت الذي نجده فيه مغموراً بإيمانه الديني العميق ، لأن الإيمان عنده نوع من الصوفية الشعبية الفلاحية . على الرغم من أن هذه الرواية جاءت جميلة من ناحية ترجمتها التي قامت بها آن مينكوفسكي ، فإنني كنت أعرف أنها لن تشق طريقها في فرنسا إلا بصعوبة شديدة ، لأني كنت أعلم حق العلم أننا في فرنسا لن نتمكن أبداً من العثور على قراء كثيرين يمكنهم أن يدخلوا بسهولة في تواصل مع هذا العالم الخاص بفلاح وادي النيل ،وفي ثنايا إيمانه الشعبي الصوفي . لقد كتبت الصحافة مقالات عديدة حول هذا الكتاب . . ورغم هذا ، لم تنجح الرواية في اجتذاب القراء . وكان الفشل كبيراً بالنسبة لي شخصياً ، لأن هذا واحد من الكتب التي أراها كبيرة في الأدب العربي المعاصر . واحد من الكتب التي تنخرط فيما أتمنّاه للكتاب العربي : أي الكتب الكبيرة ،المكثفة ،القصيرة ، الشخصية ، القوية ، المنغرزة في جذورها . ونحن هنا ، إذا شئنا أن نقارن الأدب بالرسم ، سنجد أن ما يثير الإعجاب في اليابان ـ والأمر ليس فيه ترجمة كما هو واضح ـ هو الرسم الغربي العابق بالغرب . وما يعجبنا في الغرب هو الرسم الياباني الأصيل ، الحقيقي والقوي . والأمر نفسه بالنسبة للكتب . فإن لم يكن الروائيون متجذرين بما فيه الكفاية ، إن ظلوا غارقين في دوامة قاعات التحرير في الصحف المرتبطة بهذا النظام أو ذاك ، إن بالغوا في المشاركة بالندوات والمؤتمرات ، علينا أن نقول لهم أنهم واقعون تحت إغواء ألا يكونون ذواتهم . وما يدهشني أن الكتّاب حين يكونون متعمقين في ذواتهم ، حين يعيشون وحدتهم ،يكونو أقوياء جداً .

فيما يخصّ مشكلة الترجمة ، أعتقد أن سهيل إدريس تناولها إلى حدّ ما في ميدان آخر ،ميدان النقل من الفرنسية إلى العربية . وأنه سيكون من المهم أن يقول لنا سهيل إدريس بإيجاز شيئاً عن الصعوبات التي واجهته خلال ترجمته

لكامو ، وأن يقول لنا محمد برادة شيئاً عن الصعوبات التي واجهته خلال ترجمته لرولان بارت إلى العربية . أنا شخصياً أرى أن مثل هذا الحديث سيكون مشوّقاً ، حتى ولو أتى قصيراً .

من ناحية أخرى ، أعتقد أنه لا يتعين إدراج نشر الأعمال العربية المعاصرة ضمن إطار خانة « من أدب العالم » ، والقول إن ثمة هنا اكتشافاً لقارّة أدبية جديدة بعد اكتشاف أدب قارّة أمريكا اللاتينية . فأولاً ، جرى اكتشاف أدباء أمريكا اللاتينية خلال فترة ما بين الحربين ، لكنهم لم يعرفوا إلا في السبعينات . هذا بينما نجد أن أصدقاءنا العرب أقلّ صبراً بكثير ! . على العموم أنا أعتقد أن لدى العرب بعداً حضارياً وروحياً شديد الاختلاف عما هو موجود في أمريكا اللاتينية . ومن الصعب قطع العرب عن هذا البعد ، عن ذلك النبع التاريخي الكبير ، الإنساني والروحي . إن مجموع سمات الحضارة العربية والثقافات العربية والإسلامية ومجمل مشكلات هذه البلدان التي تشكل عالم الإسلام هي ما ينبغي أن يُعرف بشكل أفضل في أوربا من أجل تفهّم أفضل للأدب . إن مشكلة النشر ، وأشكال النشر تنطرح على الشكل التالي أيضاً : هل يتعين تقديم كتب بأسعار مرتفعة أو كتب زهيدة الثمن ؟ . أنا شخصياً أحبّ أن أنشر كتباً زهيدة الثمن ، لكني ألاحظ أن الترجمة من العربية بطيئة ومرتفعة الكلفة . مما يجبرنا على أن نعرض على جمهور غير واسع بأي حال من الأحوال ـ يتألف من بضعة آلاف من الأشخاص فقط ـ تلك الكتب العربية ، وهذا الجمهور ضئيل العدد لا يسمح لنا أن نخفض أسعار الكتب . وعلى العموم أنا لست واثقاً ـ انطلاقاً من واقع تفتّت هذا الجمهور ـ أننا سنحصل على نتائج توزيع أفضل إذا ما جعلنا الكتب أقل ثمناً بعشرة أو عشرين أو ثلاثين فرنكاً . إن جمهورنا مشتّت جداً ، يتألف ، من ناحية ، من بعض المستعربين، ومن بعض دارسي اللغة العربية ، ثم من بعض الأناس الشرفاء : والإنسان الذي يطلق عليه في أوربا اسم « الإنسان الشريف » في هذا المجال ، هو ذاك الذي يود لو يعرف شيئاً عن الثقافة القديمة وعن الثقافة المعاصرة لا فيما يتعلق بأوربا وحدها بل أيضاً بالقارّات الأخرى . . . هذا النوع من الناس على وشك الانقراض على كل حال . كان نوعاً من الناس مثيراً للاهتمام . من ناحية ثانية ، يتألف جمهور

الكتاب العربي المترجم إلى الفرنسية من مهاجرين شبان من الجيل الثاني ، بدأوا يهتمون بتراثهم العربي الإسلامي ، عبر اللغة الفرنسية ، لأنهم تلقّوا تعليمهم بهذه اللغة . . . وكل هذا لا يشكل جمهوراً كبيراً . ومبيعاتنا في بلدان المغرب من الكتب المنشورة بالفرنسية لا تجمع من حولنا جمهوراً كبيراً بالضرورة . فبلدان المغرب العربي تعيش صعوبات اقتصادية ضخمة تجعلها أقل قدرة على الاستيراد . . .

هذا الجمهور الذي تحدثت عنه تكلفنا عملية الوصول إليه مبالغ طائلة . . إذ أن الوصول إليه يتطلب تعبئة إعلامية تجارية باهظة . . كما أن عملية الترجمة في حدّ ذاتها مهلكة . . فالترجمة تحتاج إلى مراجعة ، وهي طويلة ، كما أنها تطرح الكثير من المشكلات . ترجمة أدونيس استغرقت منا عشرة أعوام . . أنجزنا من « أغاني مهيار الدمشقي » أربع ترجمات ، اثنتان رفضهما أدونيس ، واثنتان رفضتهما أنا . . ثم توافقنا على ترجمة السيدة آن مينكوفسكي . ولكني ، إذا كنت قد أعلنت عن صدور الترجمة في عام 1970 على أغلفة الكتب الأولى لسلسلة « الكتب العربية » ، فإن الترجمة لم تصدر إلا في العام 1982 على ما أعتقد . . أي بعد اثني عشر عاماً . إذن ، فالترجمة تستغرق وقتاً طويلاً ، وتكلف كلفة باهظة . . وهي بالطبع أغلى بكثير من ترجمة الانكليزية إلى الفرنسية . . وهذا يمثّل بالنسبة إلى الناشر استثماراً إضافياً . لكن الجمهور مشتت وصغير . ثمة مشكلات عديدة مطروحة . لست أدري كيف يمكن مثلاً لهيئة حكومية أن تجابهها . هذا ، ناهيك عن أن الصدى التي تناله الكتب في أجهزة الإعلام ليس كافياً بأي حال من الأحوال . وأقول هنا إنه لا يتعينّ ـ رغم كل شيء ـ على أصدقائنا العرب أن يؤاخذونا على هذا ، أو أن يؤاخذوا النقّاد الفرنسيين . ثم إن هناك كتباً تبيع جيداً حتى من دون دعم صحفي . غريب هذا الأمر . . . إن هناك في تاريخ النشر الفرنسي ، وحتى بالنسبة لكتب مترجمة عن العربية ، كتباً لم تحْظَ بأي سطر في الصحافة . . أو أنها حظيت بمقالات قليلة جداً . لكن الحديث الشفهي بين الناس عنها ، فعل فعله فبيع منها عشرات ألوف النسخ . مقابل هذا ، هناك كتب بالغت الصحافة في الكتابة عنها وضجّت بها . . ومع هذا فلم تبع سوى مئات قليلة من النسخ .

كل هذا ، كل هذه الصعوبات والحقائق ، يجب أن تناقش على الفور لأنها تطرح العديد من المسائل وتعنينا جميعاً ، سواء كنا عرباً أو فرنسيين ، روائيين عرباً أو روائيين فرنسيين .

محمد برّادة .

أشكر الأستاذ بيير برنار . وأعطي الكلمة للسيدة أوديل كاي ، مسؤولة النشر في منشورات جان كلود لاتيس .

أوديل كاي

بصفتي ناشرة ، ليس لدي كثير أضيفه لما قاله السيد بيير برنار ، حيث أعتقد أنه قد تناول الجانب الأساسي من كافة مسائل النشر ، من التوزيع إلى صعوبات تحميس النقّاد . إنني متّفقة معه كل الاتفاق بصدد كل المشكلات التي طرحها . لكن ثمة نقطة أود أن أعود إليها أثارت انتباهي فيما قاله السيد سهيل إدريس وتخصّ تحديداً مسألة الترجمة . أولاً أود أن أوجّه التحيّة ها هنا إلى المترجمين الذين يقومون بعمل جيد . صحيح أنه ليس ثمة أبداً ترجمة كاملة ، وإنما هناك ترجمات شديدة الجودة أو قليلتها فحسب . وقد أقول أيضاً أنه ليس ثمة كتابات كاملة على أي حال . . الكل في الأمر سواء . هناك فقط أمر لا أتفق بشأنه مع السيد إدريس وهو أنني أعتقد أن الترجمة لا ينبغي أن تكون حرفية . الترجمة ليست نسخاً . أنا أعتقد أن ما هو هام في النص إنما هو معناه ، أي الوصول إلى امتلائية المعنى . وحين يجري سجال بشأن ترجمة ما ، يكون السجال دوماً متعلقاً بالمعنى ، بمعنى هذه الكلمة أو تلك ، بمعنى هذا المحتوى أو ذاك ، أو بالمعنى العام للعمل المترجم ، أو ـ وهذا أخطر ـ بالعمل نفسه موضوعاً في إطار ثقافي عام ، في حقل ثقافي ما . إذن ، أنتم ترون ، بشكل مباشر ، أنني أتيت هنا على ذكر أربعة مستويات في الترجمة . ولكن ، إذا أخذنا كلمة منفصلة ، يمكن لهذه الكلمة أن تترجم ترجمة دقيقة كاملة ، لكنها قد لا تمشي في النص . منذ ساعة أتي على ذكر تلك الترجمة التي لا أعرفها لرواية « البؤساء » ، وأنت نفسك قلت إن النص لم يرج في العربية وأن الناس كانوا يفضلون قراءتها في الفرنسية . لماذا ؟ . ربما لأنها كانت ترجمة شديدة الحرفية . . . لأنه حين تنجز

ترجمة ما يكون ثمة نقل لفكر ، لحساسية ، لبنية ذهنية ، لحقل ثقافي ، من لغة إلى لغة . بل وأقول يكون هناك نقل لخيال المؤلف نفسه . لو كان الحديث يجري عن ترجمة تقنية أو علمية ، إذا كان المترجم يعرف تماماً اللغة التي يترجم عنها ، كما يتقن اللغة التي يترجم إليها ، يسير كل شيء على ما يرام . حسب المترجم أن يكون في نقله صحيحاً ودقيقاً . مقابل هذا ، ما إن ندخل في ميدان الإبداع ، حتى نكون قد دخلنا في حيّز شديد الاتساع والتعقّد والصعوبة والرهافة ، أي حيّز المبدع نفسه . ويخالجني انطباع بأن المترجم لا يمكنه أن يترجم عملاً أدبياً كبيراً ، إن لم يكن هو نفسه مبدعاً ، إن لم تكن لديه الرغبة في وضع مخيّلته ـ إذا جاز التعبير ـ في خدمة مخيّلة المؤلف . وغالباً ما يأتي فشل الترجمة ـ في رأيي ـ من ذلك التفاوت بين مؤلف أبدع حقاً عملاً كبيراً ليجد في مواجهته شخصاً ليس حقاً على مستوى الإبداع . إن كل عمل أدبي . . الأدب نفسه ، اللغة ، تعمر بالتموّجات ، وقد أقول بالتموّجات الصوتية . في اللغة يجري الحديث على الايقاع ، على التوتّر ، على السرعة . وتلكم أمور مستعارة ، ربما من الموسيقى ، لأن ثمة في اللغة موسيقى ، سواء أكانت هذه اللغة جرداء ، أو متقشفة ، أو عذبة ممتعة . مهما كان الأمر هناك دائماً إيقاعات . ومشكلة الترجمة تكمن ـ في الوقت نفسه طبعاً ـ في نقل هذه الإيقاعات . . . ولكن إلى لغة أخرى . كان فاليري لاربو يقول إنه من الواجب احترام عبقرية اللغة التي تتم الترجمة منها بنفس القدر الذي تحترم فيه عبقرية اللغة التي تتم الترجمة إليها . وأنا أعتقد أنه لا يمكن تحقيق ترجمات كبرى خارج هذا الاحترام . فمثلاً ، لا شك أنكم جميعاً تعرفون مثال بودلير مع أدغار آلان بو ، حين انصرف بودلير إلى ترجمة بو . عهد ذاك ، كان الذين يحاولون ترجمة بو إلى الفرنسية ثلاثة . . . ولأسباب تتعلق بعملية النشر استغرقت ترجمة بودلير زمناً قبل أن ترى النور . لكنها حين نشرت تبيّن للجميع أنه رغم عدم اتقان بودلير للانكليزية بشكل جيّد ، ورغم الأخطاء التي ارتكبها ، ورغم عدم دقة المعاني ، فقد كان هو الذي ربح الرهان المتعلق بلغة بو . .

أنا أرى أن كل هذه المسائل شديدة التعقيد . . . وأنه يمكن في الترجمة الاستناد من جديد إلى مصطلحات الموسيقى ، للقول إنه يمكن أن يكون هناك

نقل ، بنفس المعنى الذي نقل فيه فرانز ليست أعمال الكورال للأورغ لباخ . ولكن لماذا نجح الأمر مع ليست ؟ لأن فرانز ليست كان بدوره موسيقياً كبيراً ، مؤلفاً كبيراً ومبدعاً عظيماً .

أود ، أخيراً ، أن أضيف شيئاً واحداً لكي أبرهن لكم على صعوبة الترجمة : في العام الفائت كانت هناك حلقة تلفزيونية من البرنامج الأدبي الشهير « أبوستروف » الذي يديره برنار بيفو . في تلك الحلقة دعا بيفو جوليان غرين ، وهو كاتب انكلو ساكسوني يعيش في باريس ويتحدث اللغة الفرنسية بطلاقة ، لا بل إنه سبق له وألّف كتباً بالفرنسية . في لحظة من اللحظات سأله بيفو : سيد غرين . . . هل أنت من تترجم كتبك إلى الانكليزية ؟ أو أنت من تترجم ما تكتبه بالانكليزية إلى الفرنسية ؟ . فأجابه جوليان غرين : لا . . أنا لا استطيع هذا ، لأني في الحقيقة إن ترجمت كتاباً لي فسوف أؤلف كتاباً آخر . وأفضّل أن « أطنّش » عن هذا ، لأنّي لو تدّخلت ، سأكتب شيئاً آخر تماماً .

أمر أخير أود أن أضيفه يتعلق بالأعمال الأدبية نفسها . هنا أودّ أن أعود إلى ما قاله بيير برنار . وأنا متفقة معه كل الاتفاق حول هذه النقطة : فالحال أننا حين نختار كتاباً ما بوصفنا ناشرين ، نميل إلى أن يكون هذا الكتاب أصيلاً . إذ كلما كان الكتاب أكثر أصالة ، وكلما كان أكثر ارتباطاً بذات كاتبه ، كلما كان أكثر كونية . . ربما كانت هذه فكرة تعود إلى القرن التاسع عشر ، فكرة ترتبط بفكرة الفرد القوي . . ومع هذا أعتقد أننا عبر هذه الفكرة يمكننا بشكل أفضل أن نعثر على المؤلفات التي تثير اهتمامنا .

محمد برّادة

أظن أنه يمكن أن ننتقل إلى مسألة الترجمة من الداخل ما دام معنا مترجم عاش المسألة عن قرب ، وهو الأستاذ فيليب كاردينال الذي ترجم عدة أعمال وخاصة قصص يوسف إدريس . وأظن أن في القاعة أيضاً مترجمين آخرين يمكن أن يلقوا الضوء على هذه المسألة : هل الترجمة مجرد نقل أم إعادة خلق ؟ ، قبل أن نستمع إلى ردود أفعال المبدعين العرب الذين ترجمت لهم ثم مع الحاضرين في القاعة : إشكالية الترجمة ، أي المقاييس ، الاختيار ، ما المقصود بالترجمة ؟ ،

ما هو الدور الذي يمكن أن تلعبه في تلاقح الثقافات . أعطي الكلمة للأستاذ فيليب كاردينال .

فيليب كاردينال

خلال السنوات الأخيرة كلها ، بذل النشر الفرنسي جهداً لا سابق له في اتجاه الأدب العربي المعاصر . ولنتذكر أنه لأمد قريب ـ وهو ما قاله بيير برنار منذ ساعة فقط كانت تتوفر في اللغة الفرنسية نصف دزينة من العناوين تحمل تواقيع نجيب محفوظ وطه حسين وتوفيق الحكيم ومحمود تيمور . ولكن بعد ذلك ترجمت وقدّمت للجمهور الفرنسي أعمال لأكثر من خمسة عشر روائياً عربياً . وهذا الجهد يمثّل فرصة للجمهور الفرنسي تمكّنه من الحصول على معرفة حقيقية بالعالم العربي . إذ حتى هذه اللحظة ، غالباً ما حل محل هذه المعرفة أكوام من الأساطير والصور والفانتازمات (الخيالات) . الأدب ، بالطبع ، يحمل بدوره شهادة على الخيالات . ولكن من المؤكد أنه من الأفضل أن تكون شهادة على خيالات مبدعة ، أنتجها المجتمع العربي نفسه ، بدلاً من الاقتداء بتلك الخيالات التي ولّدها الغرب ، والتي ليس بوسعها أن تطلعنا إلا على أحوال الغرب نفسه ، فالشرق الذي ترتسم صوره بفضل الترجمات هو شرق أكثر صدقاً ، ومعرفته أكثر أهمية من خلال ضروب الشرق المنوعة التي عاش عليها الجمهور الفرنسي حتى اليوم . ومن المؤكد أن هذه الإحاطة الأفضل بالعالم العربي هي المكسب الأول المتحقق من هذا الجهد النشري الذي ذكرناه . . .

بيد أن هناك مكاسب أخرى . وفي هذا الإطار ، من الملائم أن نأتي على ذكر أثر تراجعي يقوم على أن الكتّاب المترجمين إلى الفرنسية ، كما إلى الانكليزية ، غالباً ما يستفيدون بعد الحديث عن الترجمة من عودة الاهتمام بأعمالهم من جانب قرائهم العرب أنفسهم . وفي هذا المجال يمكن ذكر أمثلة عديدة . ويذهب فكري في هذا المجال إلى كتاب جمال الغيطاني « الزيني بركات » . فلأن النصّ متميّز ، ولأن الترجمة جاءت متميّزة ، قُرىء الكتاب بشكل جيد في فرنسا ، بالتأكيد ، لكنه قُرىء كذلك مجدّداً في مصر . وبما أن الكتاب قديم ، بمعنى أن كاتبه قد وضعه قبل ذلك بخمس عشر سنة ، فإن

الاهتمام المتجدد به قد مكّن من ملاحظة تطوّر عمل وأسلوب المؤلف . مما عاد بالفائدة على العمل نفسه ، وعلى مؤلّفه . لذلك يمكننا أن نتحدث ، في حالات كثيرة ، عن اعتراف ، أو عن اعتراف معزّز ، يكتسبه المؤلف بفضل ترجمته . ولنلاحظ أيضاً باختصار ـ حتى ولو كانت هذه الملاحظة لا تحمل بالضرورة متعة خاصة ـ أن هذه الترجمات تسمح لقطاعات من مثقفي المغرب ، بل وبقية المناطق العربية الذين يحسنون الفرنسية أو الانكليزية أفضل مما يحسنون العربية ، تسمح لهم بالوصول إلى نصوص لم يكونوا قد قرأوها من قبل في أصولها ، أو لنقل بالأحرى إن الترجمة تجعل فضولهم يستيقظ إزاء هذه النصوص .

لقد تحدث البعض أول أمس عن واقع أن بعض المؤلفين الفرنسيين . وكان الحديث يجري تحديداً على آلان روب غرّييه ـ مع أنهم لم يترجموا كثيراً أو أنهم لم يترجموا على الإطلاق إلى العربية ، مارسوا مع هذا تأثيراً أكيداً على بعض الكتّاب العرب . . وهذا التأثير تم أحياناً بطريقة تشعبية . بيد أنه من المهم أن نلحظ هنا أن هذا الواقع إذا كان صحيحاً في اتجاه ، فإنه لا يصح في الاتجاه المعاكس ، بحيث أننا لن نجد أي صدى لأعمال الكتّاب العرب في فرنسا قبل أن يترجموا إلى الفرنسية .

وبصدد ترجمة المؤلفين الفرنسيين إلى العربية يتعيّن علينا أن نلاحظ ، كما فعل سهيل إدريس ، أن من تُرجم كان فقط من نسميهم المؤلفين الكلاسيكيين ، أما بالنسبة إلى المؤلفين الحديثين ، فإنهم معروفون بكونهم منبعاً للفكر أكثر مما هم معروفون بكونهم أصحاب نصوص . وتلكم هي حال سارتر ، وكامو ، وبارت . لقد ترجموا بالفعل ، وغالباً ما يذكرون كمراجع . لكن نصوصهم نادراً ما تقرأ . . .

وأودّ ، كاستنتاج عام لكل هذا ، أن أعود إلى الإحساس بالاعتباطية الذي عبّر عنه العديد من المتدخّلين فيما يتعلق باختيار الكتب المترجمة من العربية والمنشورة في فرنسا لأقول بأن هذه الاعتباطية لا منجى منها . والسبب الرئيسي يجب أن نعثر عليه في ذلك التأخر الذي كان من نصيب ترجمة الأعمال العربية

المعاصرة . فبما أن عدد ناشري هذا الأدب كما هو شأن عدد مترجميه محدود ـ كما أشار بيير برنار ـ فسيبدو قطعاً أنه لا يمكن إعطاء بانوراما صحيحة لهذا الأدب العربي المعاصر بالفرنسية قبل انقضاء سنوات عديدة أخرى . وحتى ذلك الحين سيظلّ قائماً ذلك الشعور بالاعتباطية الذي قد يعزّزه أن عدداً من النصوص الأكثر خصوصية المنتمية إلى هذا الأدب ، لم يكن من بين النصوص التي كانت في مقدمة ما تمّ ترجمته . وربما كان مردّ ذلك صعوبة تقديمها للجمهور ، أو ، كذلك ، بسبب المترجمين الفرنسيين أنفسهم . . .

محمد برّادة

أعطي الكلمة للأستاذ عبد السلام العجيلي الذي رافق فيما أظن ترجمة أعماله إلى الفرنسية وله بعض الملاحظات .

عبد السلام العجيلي

ما أقوله سيكون تعليقاً على بعض المواضيع المتعلقة بالترجمة . تعرّض لبعضها الزملاء الذين سبقوني وبعضها لم يُشَر إليه بشيء . وهذه التعليقات أوردها بصفتي قارئاً ومنتجاً ومراجعاً لأعمالي التي ترجمت إلى الفرنسية ، نظراً لأني أحسن ، بعض الشيء ، هذه اللغة . أود قبل كل شيء أن أعلّق على ما قاله الدكتور سهيل إدريس بشأن الترجمات القديمة التي بُدِىء بها عصر الترجمة من الفرنسية إلى العربية . على الرغم من ضعف هذه الترجمات فنحن مدينون لها بمعرفة النتاج الأدبي الفرنسي وبالتأثر بهذا النتاج وبالتمتّع به . فمهما كان عليه المنفلوطي من جهل باللغة الفرنسية ، فإنه قد بعث الدمعة في عيوننا حين قراءة « ماجدولين » عن ألفونس كار ، أو « بول وفيرجيني » عن برنردين دو سان بيير . نحن نشكرهم لأنه لم يتقدم غيرهم بهذه الترجمة قبل ذلك . عرّفونا بالكسندر دوما وبغيره . ولكننا في عصر مغاير . في الواقع ، لنا ملاحظات على الترجمة الحاضرة من العربية إلى الفرنسية ، بصورة خاصة . هناك نوعان من الترجمة يختلفان في الأدب . الترجمة عن الشعر يحسنها كل من يعرف اللغة العربية من الفرنسيين ، ولكن تحتاج إلى موهبة في الأداء وإلى لغة شعرية . حتى في الشعر ـ في الشعر يمكن أن يكتفي المترجم بالقاموس ولكنه يحتاج إلى موهبة

شعرية ـ ، قارنت ذات مرة بين ترجمة معلّقة امرىء القيس التي قرأتها في مقدمة « الشرقيّات » لفيكتور هوغو ترجمها سيلفستر دوساسي وبين الترجمة التي قام بها البروفسور جاك بيرك . ثمة فرق كبير . فترجمة سيلفستر دوساسي ترجمة علمية لا تحمل أي طابع شعري ، بينما كانت ترجمة جاك بيرك ـ مع أنه عالم كذلك ـ ترجمة شعرية يمكن أن ترضي القارىء الفرنسي أو تبعث إليه ببعض المتعة . إذن ، هذه الترجمة للشعر ترجمة ، نوعاً ما ، بسيطة أو سهلة ، لكن تقتضي نوعاً من الموهبة . تعرفون أن عمر الخيام مثلاً شاعر فارسي قديم لم يكن الفرس أنفسهم يعترفون به في المقدمة . عندهم من الشعراء عدد كبير قبل الخيام . لكن حينما ترجم فيتزجرالد الرباعيات وضمّنها في شعر انكليزي مقبول روح ومعاني ما أورده الخيام ، ذاعت شهرة الخيّام حتى تبنّاه الفرس من جديد . إذن الترجمة الشعرية هذه كما قلت لا تحتاج إلى مهيئات كثيرة . أما الترجمة الروائية ، ترجمة الأعمال الروائية ، ولا سيما العمل الروائي المعاصر ، وأغلب ما نكتبه نحن معاصر ، حتى إذا كتبنا بلغة قديمة . فنحن نعاني أو نعبّر عن أمور حديثة . هذه الترجمة لها إشكاليات كثيرة . لا بد للمترجم أن يكون على علم باللغة الحاضرة ، ولا بد أن يكون على علم بالمواضيع الاجتماعية والسياسية . أضرب لكم مثلاً مما تعرضت له روايتي « قلوب على الأسلاك » عند الترجمة . يَرِدُ على لسان أحد الأشخاص قوله يسأله شخص آخر بالهاتف : أين الزعيم . يقصد شخصاً يُلَقَّبُ بالزعيم . فيردّ عليه الآخر ساخراً : لا زعيم إلا كريم ! . « لا زعيم إلا كريم » هو الشعار الذي كان يطلق في أيام عبد الكريم قاسم من الإذاعة العراقية أو فواصل بين الإذاعات . ولكن المترجمة التي لم يكن لها علم بالتطوّرات السياسية ترجمت أنه (Ni leader que le genereux) ـ أي لا زعيم إلا هو كريم ! ـ . فبالطبع ، لا تلام المترجمة لأنها ليست متابعة للأحوال العامة . لا بد لها من معرفة بالأحوال الاجتماعية والسياسية في فترة معينة من فترات حياتنا الحاضرة في العالم العربي . هكذا نجد ضروباً من الأخطاء في الترجمة كثيرة . ثم هناك الأسماء . نحن في كتاباتنا العربية لا نشكّل ، لا نضع تشكيلات على الحروف . في مجموعتي الأخيرة « قناديل إشبيلية » ، نقلت المترجمة : « أنا كاتب حُميمه » وكتبت هي في الأول « حَميمه » لأنها هي مكتوبة كذلك ، ليست

مشكلة ، حتى صححت أنا فكتبت « حُميمة » . إذن من الناحية التكنيكية ، للنقل من اللغة العربية إلى الفرنسية بصورة خاصة لا بد من تعاون بين مترجم فرنسي ومترجم عربي . لا بد من هذا إلا في حالة استثنائية ، إذا كان المترجم مستعرباً مقيماً في البلاد العربية التي ترجم عنها ذلك الكاتب . هذه ناحية .

الترجمات إلى اللغات الأجنبية وإلى اللغة الفرنسية بصورة خاصة على نوعين : هناك ترجمات أنطولوجية (مختارات) ، هذه الترجمات الحقيقة سبق بها الألمان قبل غيرهم ، وتتابعت الترجمات الأنطولوجية في كل اللغات . أنا ، وربما كثير من زملائي القاصين والروائيين ، ترجم لهم في الترجمات الأنطولوجية في لغات متعدِّدة أستطيع أن أعدّ شخصياً اثنتي عشر لغة آخرها اللغة الصينية . ليس هذا فخراً كبيراً لنا . هذه ترجمات أكاديمية تُقدّم إلى الدارسين الراغبين في معرفة أو دراسة اللغة العربية بصورة خاصة . ما يرضينا وما نريده وما نطمح إليه نحن الروائيين أن نُتَرْجَم للقارىء العادي ، ترجمة ثقافية فنية . وفي هذا نحن ندين بالشكر للناشرين الفرنسيين . في النهضة التي نراها في رغبة الناشرين الفرنسيين على تأخرها في ترجمة كتبنا أو أعمالنا الكاملة . أنا شخصياً ترجم لي كتابان وغيري كذلك ترجم له أكثر . هذا قلّ أن نراه في اللغات الأخرى ، حتى في اللغة الانكليزية فيما أعتقد . بعضنا كالدكتور جبرا يكتب رأساً بالانكليزية مثلاً ، كتب بعض أعماله . ولكن كتوجّه نحو ترجمة الأعمال الكاملة نجده عند الناشرين الفرنسيين أكثر من غيرهم . ونحن نشكرهم على هذا الاهتمام .

أنا شخصياً ، الواقع ، صرت لا أوافق عندما يطلب مني أن ينشر لي عمل في انطولوجية . أعتذر ، وأقول : بالطبع لست أقاضيكم إذا نشرتم ،ولكني لا أوافق ،أريد أن تترجموا لي أو لغيري من الروائيين العرب عملاً كاملاً حتى تضع القارىء العادي في البيئة ، في الوسط ، في الجو العربي . أريد للكاتب العربي أن تُباع كتبه في محطات القطار . هذا هو الذي يعقد الصلة بين المواطن أو القارىء العادي (رجل الشارع الفرنسي والأوربي) والعالم الذي نعيشه والذي نمثّله ككتّاب . هذا ما أردت أن أعلق عليه . أضيف كلمة أخرى بأن ما ذكرته عن الحاجة إلى التعرف إلى الوسط الذي نعيش فيه في ترجمة الروايات

يدعو إلى الإلحاح فيما قاله الدكتور سهيل إدريس قبلي على الحاجة إلى قواميس معاصرة . باللغة الألمانية نشر هانس فير قاموساً اشترت حقوقه مؤسسات النشر في أمريكا فأخرجته بنفس الطريقة باللغة الإنكليزية . وهناك « السبيل » بالطبع كذلك محاولة من هذا النوع . مما أذكره كذلك حينما ترجمت المترجمة في « قلوب على الأسلاك » ناطحة السحاب أدتها لغة Congneur de nuage لأنه لا توجد مثلاً في « لسان العرب » ناطحة سحاب . هناك « سحاب » ، وهناك « نطح » ، ولكن في « لسان العرب » أو « المنجد » لا توجد « ناطحة سحاب » . لا بد أن يكون هناك قواميس جديدة حاضرة كقاموس « هانس فير » . هذه ملاحظاتي وتعليقاتي ، وشكراً .

محمد برّادة

هل إميل حبيبي أيضاً متشائل بالنسبة للترجمة ؟ .

إميل حبيبي

لا أجد مكاناً لمساهمة لي في هذا البحث الرصين الأكاديمي التجاري سوى في إجمال تجربتي داخل بلادي ، حول أهمية نقل تراث الشعوب بعضها لبعض . مما لا شك فيه أن ترجمة التراث العربي إلى اللغات الأجنبية حتى تتعرف عليه الشعوب الأوربية هو أمر هام جدّاً ويسهم إسهاماً مباشراً في النقد الإنساني . أنا وجدت ، من تجربتي في بلادي ، أولاً أن نقل التراث ، الترجمة ، لا تؤدي ولا تستهدف فقط تغيير وجهة نظر ، وإنما هي بحدّ ذاتها (هذا النقل ، هذه الترجمة) وجهة نظر . مما لا شك فيه إن الأمر مترابط ، والقضية كما نقول معقّدة ، ولكن لا بأس من أن أسرد بعض التجربة من التعارف بين العرب واليهود داخل إسرائيل .

الآن ، ونتيجة لعجز المؤسسة الحاكمة عن إخفاء عراقة الشعب العربي الفلسطيني وحقّه في الحياة ، أصبحت قضية الترجمة من اللغة العربية إلى اللغة العبرية حاجة ماسّة لدى المجتمع الإسرائيلي . هذا لم يكن موجوداً في السابق . في السابق جوبهنا بأوضاع مدهشة حقاً : الجنود الإسرائيليون الضباط حين اجتاحوا المناطق المحتلة في كل فلسطين فوجئوا بأن وجدوا عمارة ومنجزات

طبيعية ،عادية في البناء . فاجأتهم . إلى هذا الحدّ كانت النظرة المسبقة الجاهلة مسيطرة على ذلك المجتمع . بلغ الأمر بلجنة المراقبة على المسرحيات ، قبل عشرة أعوام ، أن منعت عرض مسرحية لسميح القاسم بحجة أن عنوانها هو « يوم الطاحونة يوم » . هؤلاء مستشرقون ورجال علم وأدب وترجموا ، شاؤوا أن يترجموا « يوم الطاحونة يوم » بمعنى « اليوم الذي طاحونا فيه هو يوم » !!..

هذا واقع . ومما لا شك فيه أن هذه الآراء المسبقة مستوردة من أوربا . واسمحوا لي ولو بإيجاز أن أعود وأؤكد أن وباء اللاسامية هو وباء أوربي . وهو تناول تاريخياً ويتناول المسلمين قبل اليهود ،من محاكم التفتيش وهلمجرّا . ونحن مضطرون إلى معالجة هذا الرأي المسبق الموجود في بلادنا مستورداً من أوربا . وهناك مظاهر لا يمكن نكرانها ،مظاهر جانبيّة ولكنها موجودة في هذا البلد العربي أو ذاك عن محاولة تصوير اليهودي كما لو أنه ليس إنساناً . غير أن هذا الأمر غير موجود في الأدب الفلسطيني . وأكثر من مرة تحدّينا رجال العلم والأدب أن يجدوا صورة واحدة ، مشهداً واحداً ،بقلم كاتب فلسطيني يصور اليهودي خارج المجتمع البشري . بالنسبة لنا القضية مصيرية . نحن نريد أن نحاكم الظالم ، حتى ولو كان يهودياً ،على أنه مسؤول إنسانياً عن ظلمي . إنما أن يُجرِّد الظالم من إنسانيته معناه أننا نبرِّئه كما تبرّأ البهيمة ، ومما لا شك فيه (وأنا لا أتحدث عن فرنسا ،معرفتي بالتراث الفرنسي هي معرفة قديمة ومن الترجمات التي ذكرت ولكن أتحدث عن أقطار أخرى) ، أنه من غير الممكن أن نفكر ، لا أستطيع أن أنكر شواهد عديدة تشير إلى أن هذه النظرة المسبقة إلى العرب تمنع أو تعرقل انتشار الترجمات من العربية . أعطيكم مثلاً من الولايات المتحدة الأمريكية (هو الواحد لا يجرؤ أن يحكي مواجهة فيحكي عن الغائبين !!) - تصفيق ! - ترجم كتابي « المتشائل » إلى اللغة الإنكليزية ، اللغة الإمريكية ، ونشر في دار نشر نيويوركية مشهورة . وبعد سنتين أرسلوا لي الحساب أنه بيع من الكتاب مائة وخمسون نسخة . قُيِّضَ لي بعد ذلك أن أسافر إلى الولايات المتحدة الأمريكية وسألت الأصدقاء ، قالوا توجد كاتالوجات ،وكل ما يُنشر يذكر في هذه الكاتالوجات . ووجدنا إلى جانب اسم كتاب « المتشائل » أنه بيع ، اختفى من السوق ،نفذ . هذا لا يعني أن ما قيل عن نواقص معينة في

الرواية العربية هنا وهناك هو غير صحيح . ولكن نحن نود أن يقوم الاحترام المتبادل للثقافات ، للأذواق ، ليس فقط في استذواق الفلافل والفول ، وإنما أيضاً في استذواق تراثنا وطريقتنا في المعالجة الإنسانية . ليس من السهل علينا نحن أيضاً أن نتفهّم الموسيقى الأوربية ، خصوصاً الحديثة منها . ولكن نتفهمها ومن حقّنا أن نطلب من الأذن الأوربية أن تتفهّم وأن تستذوق الموسيقى الشرقية العربية القديمة والحديثة . نحن نقبل الانتقادات التي وُجِّهت . أنا شخصياً أقبل الانتقادات التي وُجِّهت للرواية العربية ،والتحذير من التسطيح ، وأننا يجب أن نكون أكثر دقة . ولكن بعض هذا الانتقاد أدخله في خانة الرأي المسبق . وإلا فنحن دقيقون وغير مسطحين . وإذا قورنّا بسوانا فلسنا أسوأ من سوانا . وشكراً .

محمد برادة

شكراً . الياس خوري آخر المتدخلين من فوق المنصة قبل أن نفتح النقاش مع القاعة . فليتفضل .

الياس خوري

الحقيقة أنا عندي بعض الملاحظات القليلة جداً . فأنا لست اختصاصياً في الترجمة ولا أفهم في مشاكل دور النشر . لكن من الكلام ومن المناخ الذي رافق هذه الندوة ، أريد أن أبدي أربع ملاحظات : الملاحظة الأولى هي خوفي من أن تتحول ترجمة الأعمال الروائية العربية إلى اللغات الأجنبية إلى مقياس لقيمة العمل الأدبي العربي . فالترجمة غالباً ما تتم بالصدفة كما حصل معي مثلاً ، أو غالباً ما تتم ضمن استراتيجية لا علاقة للكاتب بها ، لا علاقة للثقافة المحلية الوطنية بها ، تتم لأهداف استراتيجية ثقافية خاضعة للثقافة التي إليها يُترجم العمل الأدبي من العربية إلى الفرنسية أو الإنكليزية . هذا ما أفهمه أنا من الترجمة . تُرجم إلى العربية العديد من الأعمال الأدبية الغربية أو العالم الثالث ، ولكنها ترجمت ، كما أفهم ، ضمن استراتيجية عربية للنشر . رولان بارت مثلاً والتيار البنيوي يترجم الآن إلى العربية ، ليس فقط لأهميته في فرنسا ولكن أيضاً لأنه يخدم جدلاً ثقافياً داخلياً عربياً . بالتالي ، الترجمة ليست

مقياساً . الآن تتحوّل الترجمة للأسف الشديد إلى ما يشبه المقياس . بعد انهيار بيروت ، بعد تدمير بيروت على يد الاحتلال الإسرائيلي ثم على يد القوى الطائفية اللبنانية تفتقد الثقافة العربية إلى مكان يقيّم ، إلى مكان يعطي دلالة الأعمال الأدبية . وبالتالي أصبحنا كالضائعين ، وأصبحت ترجمة أي عمل أدبي تتحول إلى مقياس أو إلى ما يشبه المقياس . والملاحظة التي أثيرت من أكثر من متدخل ، وهي صحيحة للأسف ، أن ترجمة عمل أدبي عربي إلى الفرنسية مثلاً يعطي الكاتب العربي قيمة مضاعفة في بلاده لأننا ما نزال نعيش عقدة الخواجات . طالما اعترف بأحدنا في الخارج يصبح هو الأكثر أهمية . وهذا برأيي ليس صحيحاً على الإطلاق . خوفي الثاني هو أن هذا النوع من الحوار أو الجدل أو النقاش في ندوات كهذه الندوة ، يحجب المشكلة الداخلية . لقد أشار بيير برنار في حديثه عن حكاية نشر « الظاهر بيبرس » إلى مشكلة داخلية عربية مأساوية هي أن الأنظمة العربية ، المجتمع العربي ، السلطات العربية ما تزال إلى الآن تمنع الأدب العربي في بلاد العرب . ننتظر من الأجانب مرة أخرى أن ينشروا هذا الأدب ثم أن يقدّموا لنا تحليلاً عن استحالة نشره باللغة العربية . إذن المشكلة الأساسية التي يجب ألاّ تُحْجَب خلف كلام من نوع أن « الغرب لا يعترف بنا » أو « الغرب يكرهنا » و « هناك الصهاينة » . . وإلى آخر هذا الكلام الذي صار لنا خمسمائة سنة نقوله . هذا كلام يحجب المشكلة الداخلية . نحن في الأساس قبل أن يعترف بنا الآخرون علينا أن نعترف بأنفسنا ، وعلينا أن نطرح مشكلاتنا الداخلية بجدّية وبعمق وأن نواجه المعيقات التي تعيق تقدّم الثقافة العربية في البلاد العربية . المسألة الثالثة هي مسألة فهمنا للعلاقة مع الغرب . فنحن حين يترجم كتاب لنا لا نقيم علاقة مع الغرب . الأدب لا يقيم العلاقة مع الغرب . طبعاً هناك مجموعة من الأعمال الروائية العربية ، سلسلة طويلة من توفيق الحكيم لسهيل إدريس للطيّب صالح ، أَوْحَتْ بأن العلاقة مع الغرب يقيمها طالب عربي يأتي ليدرس ، وأن العلاقة مع الغرب هي علاقة ثقافية . العلاقة مع الغرب مسألة بالغة التعقيد . كتاب واحد أو مجموعة كتب لا تقيم هذه العلاقة . ما يعنينا ، إذا عنينا في ترجمة أعمالنا ، ما يعنينا هو أن نُقْرأ كما يُقْرأ كل الناس ، كما يحقّ لأيّ كاتب في العالم أن يُقرأ ،

وأن يترجم أيّ كاتب عربي مثله مثل أيّ كاتب في العالم له الحق في أن يُقرأ وأن يُترجم . وهذا يعني أيضاً أننا مرّة أخرى يجب ألا نخضع لمواصفات جاهزة عن كيف يمكن أن يحبّ الغرب الكتاب العربي . هذا هو الكتاب العربي ، ياسيّدي ! . نحن من العبث أن نفكر بأنه يجب أن نعدّل في طريقتنا في الكتابة من أجل أن نُنْشَرْ في الغرب . ربما ، يجب أن نعدّل في طريقتنا في الكتابة ، ربما ، نحن لا نعبّر فعلاً عن تجربتنا الحقيقية ،ولكن هذا موضوع للنقاش الداخلي . يجب أن نعدّل لأننا لا نعبر عن تجربتنا ،لا كي نُقْرأ في الغرب . فمهما فعلنا ـ لا أعتقد أن كاتباً عربياً على استعداد أن يجعل النساء تطير كما عند ماركيز . إذا كان هذا الغرائبي هو المطلوب من العالم الثالث ، فلا تؤاخذوني ، من الصعب أن نستجيب لمقاييس لا علاقة لها بتجربتنا . نعدّل تجربتنا . نغيّرها . يجب أن نشتغل أكثر لأسباب أخرى لا علاقة لها على الإطلاق بالترجمة . الملاحظة الأخيرة هي أن علاقتنا نحن ، أنا أنتمي إلى جيل لم يعش هذه العقدة الغربية التي عاشتها الثقافة العربية طويلاً مع الغرب ، ربما لأننا عشنا حروباً مخيفة ومهوّلة جعلت كل الأشياء تأخذ نسبيتها ، ربما كذلك لأن الأجيال التي سبقتنا عانت هذه المعاناة وخلصتنا منها . أنا أعتقد أن انفتاحنا الأساسي يجب أن يتوجه إلى ثقافة العالم الثالث ،إلى أدب العالم الثالث . العلاقة الفعلية التي نسعى إلى إقامتها والتي يجب أن نسعى إلى إقامتها هي علاقة مع الأدب الإفريقي والآسيوي والأمريكي اللاتيني الذي يشبه في كثير من مقترباته ويقدّم في كثير من مقترباته تشابهاً في التجربة وفي الرؤية وتشابهاً في المعاناة . وأعتقد أن إحدى مهمات معهد كـ « معهد العالم العربي » ، رغم أنه مقام في باريس وأنه جزئياً مؤسسة فرنسية ، فباريس كذلك هي مكان تلتقي فيه الثقافات المختلفة ومن الضروري أن نبدأ جدّياً في الثقافة العربية في أن نبحث عن كيفية التواصل مع ثقافات هذه الشعوب . وشكراً .

محمد برّادة

شكراً لالياس الخوري على هذه الإضاءات العميقة التي وصلتنا بالنقطة الثالثة والتي أقترح عليكم أن تكون تدخّلات القاعة مهتمة بها ، أي : مسألة الترجمة لماذا ؟ ، ماذا نترجم ؟ ، ما هي الاستراتيجية الأساسية في هذا

المجال ؟ ، وأرجو من المتدخلين ألا يقتصروا على مسائل تخصّ تجربتهم الذاتية . أعطي الكلمة للأستاذ ادوار الخرّاط وله تجربة واسعة في هذا المجال .

ادوار الخرّاط

القضايا التي أثيرت من السعة والتعدّد بحيث يصعب التعليق على كل منها . سأحاول الإيجاز بقدر الإمكان في ملاحظات بعضها قد يبدو سريعاً وجانبياً لكن له صلة بالموضوع الأساسي وبعضها فيما أتصور لم يتطرّق إليه أحد من المنصّة . أدهشني قليلاً ذكر حافظ ابراهيم والمنفلوطي باعتبارهما مترجمين . الذي أعرفه أنهما حتى لم يستخدما كلمة ترجمة بل التعريب ، مما أدخلنا مباشرة في مسألة النقل والترجمة والتعريب . طبعاً هناك المترجم أو الناقل الخلّاق ، بمعنى يختلف اختلافاً أساسياً عن المترجم الخلاق . المترجم الخلاق بالطبع هو الذي يلتزم شيئين أساسيين : الأمانة والدقة ، وأيضاً نصاعة الأسلوب وقرب أو اندماج الأسلوب من الثقافة التي ينقل إليها ، كما حدث مثلاً في المدرسة التي رعاها طه حسين نفسه في حقبة الأربعينات المتأخرة والخمسينات عندما أصدرت مجلة « الكاتب المصري » تلك السلسلة من الكتب البديعة التي ما زالت تذكر حتى الآن لنصاعتها ودقتها وأمانتها وسلاسة أسلوبها في الوقت نفسه . النقطة الثانية في هذا المجال هو أنني أريد أن أطمئن بيير برنار أن شهرزاد لم تحرق في القاهرة في نهاية الأمر ، وأن القاهرة التي شهدت ميلاداً جديداً ، شهرزاد هي التي أعطتها أيضاً الميلاد الثاني لها . أما الترجمة إلى الفرنسية ، وهي النقطة التي أختلف فيها أيضاً مع صديقي بيير برنار ، أنا أتبنّى تقريباً أو إلى حدّ كامل كل ما قاله الياس خوري . لا أتصور أن الكاتب العربي يريد أن يوضع تحت علامة مميّزة بأنه « العربي » . لماذا ؟ . إنه كاتب شأنه شأن أي كاتب آخر . هذا النوع من التفرقة أو وضع الحال بحسن نية أو بغيرها ، شئنا أم لم نَشَأْ ، ليست فيها أعرف أن هناك مكتبة يابانية مثلاً . . الكاتب العربي لا يكتب أولاً لكي يُترجم كما قال الياس . إنما الكاتب العربي يكتب أولاً لقارئه الطبيعي في بلاده . وبالطبع من حقّه أن يعرفه القارىء في كل مكان ولكن ليس باعتباره عربياً كما لو أن في ذلك إيحاءاً ما بنوع من التفرقة ، بنوع من الغرائبية ، بنوع من الانفصال . ليس الكاتب العربي كائناً فذّاً أو غريباً أو مفارقاً . إنه الكاتب شأنه

شأن أي كاتب في العالم ينتمي إلى ثقافة أخرى . أنا أوافق على أن القارىء حين يقرأ عملاً مترجماً يجب أن يحسّ أن ذلك ليس عملاً داخلاً في صلب ثقافته القومية أو المحلية ، وهو عمل إنساني ، له ما لكل الأعمال الإنسانية من خصائص كما أن له بالضرورة وبغير محاولة للإخفاء ،خصائص قومية ومحلية ، هي التي تجعله عملاً يستجيب لحاجات عالمية أو إنسانية . لهذا فلست مقتنعاً تماماً بأن القول إن للأدب العربي أو للروايات العربية بعداً روحياً أو إسلامياً خاصاً يبرّر أن توضع في . . . . ـ بالعكس ، إن هذه الحجّة تقف إلى جانب أن توضع الأعمال المترجمة من العربية في مكانها الطبيعي بين كلّ الآداب الأخرى لأنها في هذا الموقع بالتحديد سوف تؤكّد هذا البعد الخاص بها وليس في موقع يُختار لها مسبقاً وتوضع .فيه مسبقاً .

النقطة الأخيرة هي ربما مسألة الاستراتيجية العربية في الترجمة . بيروت ، بلا شك ، قامت بدور بارز . ولكن دعونا نتساءل بعد الاجتياح وقبل الاجتياح : هل بيروت كانت تسير على استراتيجية مخططة في الترجمة أم أن الترجمة إلى العربية أيضاً كانت تسير في أحيان كثيرة على الأقل وفق الأهواء والصدف والمناسبات ، إلخ . نحن ما زلنا نفتقد ـ وهذا نقد ذاتي يجب أن نوجهه ومشكلة يجب أن نحلّها ـ إلى استراتيجية عربية شاملة في الترجمة . هناك كانت تجربة الألف كتاب في مصر ، ولكنها تجربة أجهضت ومحاولة بعثها ما زالت متعثرة جداً . المشكلة التي لم يتطرّق إليها أحد من على المنصة هي ربما كانت مشكلة تهمّ الروائي والكاتب أكثر مما تهمّ الناشر والمخطّط الثقافي : مشكلة أثر الترجمة في اللغة نفسها وأعني بالتحديد أثر الترجمة في العربية . لا شك أن العربية قد أثْرَتْ واستفادت بتلاقحها مع المترجمات . لكني أريد أن أضع سؤالاً أساسياً : هناك اتجاه أخير أريد أن أنبّه إليه ، لا شك أنكم تعرفونه ، هو افتقاد العربية ، لا أقول إلى أصالة متوهّمة بل إلى أصالة قائمة ومعاصرة في الترجمة ،وخاصة الترجمات في النقد وفي العلوم الإنسانية ، حيث نجد ما يمكن أن نسمّيه المعاظلة أو العصيان عن الفهم . النحت ،الاشتقاق : ذلك مطلوب ، بل هو ضروري . ولكن كيف نستطيع أن نضع هذا في إطار لا يقف في مواجهة وضد تلك الروح العربية التي يجب أن تُبتدع ولا يجب أن تُستَنْسخ .

وشكراً لكم .

الطاهر وطار

عندي بعض التعليق كمترجِم وكمترجَم . التعليق الأول كمترجِم حول رأي الدكتور سهيل إدريس في الترجمة وحول حرفيتها وغير حرفيتها . أنا معه في هذه النقطة بالذات وضد المدرسة الروسية (خاصة في الشعر) التي تعطي الترجمة الأولى لأي مترجم ليضعها حرفياً ثم تعطي الصياغة لشاعر فيصوغ شعراً جديداً ، وهو شاعر لا يعرف اللغة العربية الأصل . حتى أن بعض الطلبة العرب في موسكو عندما قرأوا شعر المرحوم عبد الرحمن الخميسي باللغة الروسية قالوا : لا بد أن يترجم إلى العربية حتى يعرف العرب قيمة هذا الشعر . أنا ترجمت ديوان صدر هذه الأيام لشاعر فرنسي شاب ، هو أول عمل إبداعي يترجم في الجزائر إلى اللغة العربية خلال قرن ونصف قرن من العلاقات الفرنسية - الجزائرية . ولحسن الحظ أنه ترجم من معرَّب أصلاً ومن كاتب . وضعت أربع ترجمات خلال أربع سنوات : مرّة شعر ، مرّة صياغة تصرّف من عندي ، وأخيراً اهتديت إلى أنه يستحيل أن نترجم وإنما نقول : قرأنا عملاً . هذه قراءتي . واقتربت أكثر إلى الحرفية فأفضل أن أقول عن Les nuits blanches مثلاً « الليالي البيضاء » وأضع علامة تحت بدلاً من أن أقول « ليالي الأرق » أو ما شابه ذلك من بعض الكليشهات الجاهزة . فقلت : لا ، في إطار التقارب بين الحضارات وبين اللغات فليعرف العربي أيضاً Les nuits blanches كما يعرف Nocturne التي لا توجد عندنا رغم أن الليل عندنا له آثار كثيرة .

تعليق آخر حول كلام بيير برنار ، وقبل أن أعلّق أريد أن أروي حكاية وقعت لي مع أبّولي ، كاتب « الحمار الذهبي L'ane d'or » وهو من قريتي ، من مدروش . عندما قرأته وجدت مقطعاً عنده يتعلق بأن أحد الشخوص لما اكتشف أن شاباً نام مع زوجته راح البطل فنام مع الشاب . فقلت : والله العظيم ، لن يحدث هذا إلا من جزائري ! فمع الأسف الأستاذ برنار والأخت تريد أن تنزع منا خصوصيتنا . تريد أن تقول لإيتماتوف : « اقتل جمهوريتك الصغيرة ذات الخمسين ألف نسمة ، وكن روسياً ، ثم كن فرنسياً ! . هذا

عيب . لو قيل هذا الكلام في منزلي لقلت له : اخرج من بيتي ! نعم . بطريقة أبّولي أقول هذا الكلام . ونحن ضيوف عندكم . تريدون أن ننسى أنني أتعطّل عن الشغل يوم يموت واحد في حيي لأمشي في جنازته ، وأن العامل المصري وهو يعمل في الفرن الحديد والعرق يتصبب منه يتوقف عن العمل ليداعب أخاه أو ليبتسم لنكتة . فاكتب ذاتياً ! تعلمني الكتابة ؟ أرجوكما أن تسحبا هذا الكلام ! فأنا مشرقي ، مغربي ، أفريقي مع الياس خوري أيضاً ولن أكتب لمجتمع فرنسي أصلاً . أكتب للفيتناميين ، وهذا ما أتت به إلى الترجمة هي أنها جعلت مسؤوليتي أكبر . أنا مترجم لحوالي سبع عشرة لغة آخرها اللغة الفرنسية وأقل القرّاء بها اللغة الفرنسية . عندي ملايين القراء ailleurs(في أماكن أخرى من العالم) . . نعم ! ما معنى هذا ؟ لا ، أنا أعتبر الروائيين الفرنسيين هم أقل درجة من الروائيين الآخرين في العالم . نعم . الترجمة مسألة حضارية . إذا كان القارىء الفرنسي لا يقرأ لغيره من الشعوب ولو كانت صغيرة ، ولو كانت بدائية فهذه مسألة حضارية تهمّه ولا تهمّ أية قبيلة صغيرة في أفريقيا تكتب بلغتها أو بتقاليدها أو بأسلوبها . هذا عيب أن تقولوا : اكتبوا ذاتياً ، اكتبوا كذا ! . وأقول هذه بالطريقة الجزائرية : اسحبوا هذا الكلام وإلا ننسحب ! ربما . نعم . تعليق آخر لالياس خوري : صحيح أن حكوماتنا ظالمة وصحيح أننا نعاني معها ، نعاني الكثير ومتواجدون على عين المكان لنعاني وندفع الثمن غالياً ، ندفع ثمن خبز أولادنا وصحتنا ونموت قبل الوقت بجميع الطرق . ولكن ، أنت تعرف أن هذه الحكومات صديقة ومدعّمة ، وبدراهمها أيضاً ، بنقودها تقود دور النشر هنا ويقوم موجهو الثقافة هنا ليقولوا لنا : اكتبوا بهذه الطريقة أو تلك ! نعم . هؤلاء أصدقاء حكومتنا . كل الناس الذين تدخّلوا هنا هم أصدقاء النظم في بلادنا وهم الذين يحمونها وهم الذين أقاموها أيضاً . . نعم .

محمد برّادة

رفعاً لهذا الالتباس أعطي الكلمة للأستاذ بيير برنار ثم للسيدة أوديل كاي حتى لا تتكرر . . .

الحقيقة أنني لم أكن مدركاً أن كلامي سيثير كل هذا العدد من المشكلات الدقيقة . وهنا أود أن أوجّه حديثي إلى إدوار الخرّاط وإلى الطاهر وطار . أنا لم أقل أكثر من أن على الكاتب أن يكون هو ذاته . . أي أنني لم أفكر أبداً بأن على الكاتب أن يكون غربي الميول لكي يعجب الجمهور الغربي وهو يكتب بالعربية ويفكر بأن كتابته سوف تترجم . أنا لم أقل هذا أبداً . بل قلت ، على العكس ، إن ما نحتاجه هو أعمال قويّة ، أصيلة ، تكون ذاتها . وأنا شخصياً أحببت كثيراً فكرة نشر رواية الطيب صالح « بندرشاه » ، وهي رواية يعصى وصولها على الجمهور الغربي إلى حد ما ، لأنها مليئة بجوّ وبمناخ فلاحي وادي النيل . ومنذ البداية لم أفهم جيداً كيف سيمكن لأناس يقطنون مدن أوربا أن يدخلوا بسهولة في ذلك المناخ الاستثنائي . أنا أعتقد أن القوة والأصالة تكمنان في أن يكون الكاتب ذاته .

وأعود هنا إلى ما قاله إدورا الخرّاط : أنا شديد الإيمان بالأصالة . ومن المؤكد أن الكاتب العربي لا يكتب لأي جمهور آخر غير جمهوره . . ولكن مقابل هذا ثمة مشكلة صغيرة قد تبرز هنا ، وهي مشكلة نظم « الموضة » ، بمعنى أنه في لحظة ما ، في صالون ما ، يدور الفكر حول ضرورة اتباع تيّار « الرواية الجديدة » بعض الشيء ، لكي يكون المتبع على « الموضة » تبعاً لما يكتب في أوربا . . لكني لست أعتقد أن هذه هي الطريقة الفضلى لكي يكون ذاته ، أن يكون أصيلاً ، أن يقول أشياء لا يمكن لآخرين أن يقولوها . أنا لا أؤمن بالكوزموبوليتية ، بل أؤمن بالكونية . . والمصطلحان مختلفان كل الاختلاف : « الموضة » هي التي تفرز الكوزموبوليتية ، أما الكونية فيحملها المرء في داخل ذاته أو هو لا يحملها أبداً . يحملها في ذاته حين يكون ذاته ، حين يرتبط بجذوره وبشعبه . وأعتقد أنني في هذا المجال شديد الوضوح .

ولكي أردّ على ما قاله إميل حبيبي أقول ، بكل بساطة ، ما يلي : حقاً هناك عدد كبير من الكتّاب العرب يستحقّون أن تنشر أعمالهم . وقد قال فيليب كاردينال إن حركة الترجمة حديثة العهد . أنا نفسي نشرت لخمسة عشر كاتباً ،

ولا أعتقد أن ناشراً فرنسياً آخر فاقني في هذا . أتكلم هنا عن الترجمة بالطبع . ولا أعتقد أن أحداً فاقني في هذا حتى في أوربا . كنت قد بدأت عملي قبل عشرين عاماً وسط صعوبات جمّة . لقد قال الطاهر وطار إن بعض الحكومات تساعد بعض دور النشر . صحيح ، وأقولها بصراحة ، إن الحكومة الجزائرية تشتري للجزائر كثيراً من الكتب التي ننشرها في دار سندباد . وصحيح أيضاً أن الحكومة الجزائرية لم تطالبنا أبداً بنشر هذا الكتاب أو ذاك . . ولم تطالبني أبداً أن أضمّ إلى مجلس إدارة داري أي جزائري يمثّل « الثقافة » أو « الإعلام » أو « الدعاية » الجزائرية أو أي شيء من هذا القبيل . إن الجزائريين يساعدونني مساعدة شريفة وودودة تاركين لي حرية الاختيار المطلقة . ولو لم يفعلوا هذا لما تمكّنت أبداً من إنجاز عملي . كل الناس يعرفون هذا ، ويعرفون أنني لم يكن من شأني أبداً أن أقبل العون لو كانت الأمور على غير هذا النحو . عندما نشرت أول رواية لمحفوظ ترجمت إلى لغة أوربية في العام 1970 ، كان ذلك عند ناشر صغير هو « جيروم مارتينو » . كنت قد عدت من القاهرة في العام 1968 حيث تحادثت مع الرئيس جمال عبد الناصر ، والتقيت بعدد كبير من الكتاب والفنانين . الترجمة تمّت في العام 1968 كما قلت . . يومها أفلس جيروم مارتينو . أفلس لأنه لم يتلق أي عون . لأنه كان من الصعب جداً جداً تفهيم ونشر هذه الكتب العربية عهد ذاك في فرنسا . في هذا المجال لست أعتقد أن ثمة دروساً يمكن أن يعطينها أحد . لقد سبق أن قلت أنني في العام 1973 ، مثلاً ، علمت من قبل شرطة التحرّي ، أن حياتي مهدّدة . وجرت حمايتي طوال عشرة أيام حيث أحيطت دار النشر بسيارات كانت تروح وتجيء دون هوادة . طوال عشرة أيام كان هناك رجال شرطة مسلحون ، ويحملون أجهزة المخاطبة عن بعد (التوكي ووكي) ، متحلقون من حول دار النشر . بعد ذلك قلت لهم : « حسناً ! إن حياتي مهددة ، وهي غالباً ما تكون مهددة في لحظات كهذه اللحظات ، لكن وجودكم هنا لن يحل المشكلة » .

والحقيقة أنه لا أحد بإمكانه أن يلقي علي دروساً في هذا الصدد . أنا أعرف مشكلة الصهيونية في فرنسا . . أعرف هذا أكثر من أي شخص آخر ، وأعرف أيضاً أن مشكلة الصهيونية هي ، حتى ، أسوأ بكثير مما يتصوره

أصدقاؤنا الكتّاب العرب . وجود الصهيونية هنا هو جزء منا ، جزء من نظرتنا إلى الماضي ، جزء من تفكير أوربا والغرب حول تاريخها . . إذن ، هي مشكلة مريعة . منذ لحظة جرى الكلام على برنار بيفو الذي ذكر على سبيل الصدفة . وأقول لكم هنا إن برنار بيفو لا يدعو كتاباً عرباً للمشاركة في برنامجه . . يمتنع عن هذا بشكل مؤسسي ، مع أن كثيرين يحاولون جرّه جرّاً إلى دعوتهم . تصوروا أنه قبل خمسة عشر سنة حين كان في « الفيغارو » أفرد لي صفحة كاملة في صحيفته ـ ولم يكن ثمة بعد آنئذ برنامج « أبوستروف » ـ لأني كنت قد نشرت مجموعة مختارة من أعمال كتّاب أمريكيين من جيل « البيتنيكس » . بعد ذلك ،ومنذ شرعت في نشر كتب عربية ، لم يعد لنا أدنى علاقة مع برنار بيفو . ومع ذلك ، ها هي تونس تشتري برامجه وتبثها . عدة مرات قال لي أصدقاؤنا التونسيون إنهم سيطلبون من برنار بيفو أن يتحدث بعض الشيء عن العالم العربي وعن الأدب العربي . فتمنّيت لهم بالطبع حظاً سعيداً معه !!.

والآن أود أن أتحدث بسرعة عما قاله إميل حبيبي حول الرواية المسطّحة . . أنا لا أذكر أبداً أني قلت عن الرواية العربية إنها رواية مسطحة أو خطّية . أنا أعتقد ، على أي حال ، أن ثمة في العالم كله اتجاهاً نحو التسطح والكوزموبوليتية والعادية . وأجهزة الإعلام السمعية البصرية تقودنا إلى هذا . أنا واثق من أن هناك عدداً كبيراً جداً من الكتاب العرب الذين يستحقون أن تترجم أعمالهم بمقدار ما تترجم أعمال كاتب شأن كارلوس فوينتيس الذي لا أراه أصيلاً بوجه استثنائي . وفي فرنسا نفسها أشعر أن حركة الأصالة والقوة في الكتابة ،وخاصة لدى الكتاب الأكثر شباباً ، تشهد تراجعاً . من الطبيعي أن بإمكاننا مقابل هذا أن نذكر أسماء كتاب كبار مثل لوكليزيو وموديانو وسواهما . . . لكن اللائحة سرعان ما ستتوقف . ففي فرنسا ليس ثمة حركة روائية قوية ، خلّاقة ، مبتكرة ، ذاتية ، تشبه تلك الحركة التي عرفناها في فرنسا قبل عدة عقود من السنين . وأنا ، إذا كنت أطالب العرب بالكثير ، فما هذا إلا لأنني ربما كنت أحبهم كثيراً .

بالنسبة لمشكلة الترجمة ، هناك أيضاً سمة ينبغي دراستها وتتعلق بمنظومة العمل نفسها ، بدورة الترجمة . لقد تحدث سهيل إدريس عن مشكلة حقوق

المؤلف . إن هناك إيماناً عربياً كبيراً بالصداقة . ولكن الكلام العربي كثير . أذكر مرة أنني طلبت من شخص كان يخدمني كملحق أدبي في الولايات المتحدة الأمريكية أن يسعى لتعريف الرواية العربية المعاصرة هناك عبر العمل مع ناشرين أمريكيين . فقال لي : « أنت تعلم أنني أفضل الأدب الكلاسيكي . صحيح أنه ليس من الأسهل جعل الأمريكيين يقبلونه . . لكن الناشر الأمريكي يحذر الكتّاب العرب لأنهم غالباً ما يعطون حقوق نشر أعمالهم لعدة ناشرين في الوقت نفسه ؛ كما أنهم لا يحترمون العقود . . . إلخ » . إن هناك منظومة حقوقية كاملة وضعها الغرب ، منظومة حقوق وحماية للحقوق . . ومن أجل تحسين وضعية ترجمة الأدب العربي لا بد من المرور بهذه المنظومة . وهذا لا يمنعني من القول إننا نحن معشر الفرنسيين نقع دائماً ضحية للناشرين الأمريكيين ،خاصة وأنه ليس ثمة سوى مكتبتين أو ثلاث فرنسية في الولايات المتحدة المريكية . كما أن ثمة نزعة حماية ثقافية أمريكية مذهلة . إن هناك حول هذه الأمور معركة كبرى تدور رحاها في الكواليس . . في كواليس العالم كله . . وثمة ندوات عقدت مؤخراً بشأنها في الأونيسكو . كل الناس يعرفون هذا مثلما يعرفون أن هناك معركة طاحنة تخوضها أمريكا ضد اللغة الفرنسية في أفريقيا بشكل يومي . في أفريقيا السوداء وفي المغرب كذلك . والمعركة ليست سهلة بالنسبة إلى الفرنسيين . ومع هذا نجد الغالبية العظمى من الفرنسيين تجهل وجود هذه المعركة . ونحن لا يكفي أننا لا نصدر سوى القليل من الكتب الفرنسية إلى أمريكا . . بل الأدهى من هذا . . إننا نترجم أي شيء يأتينا من أمريكا : روايات ممرضات ، ومضيفات طيران . . أي شيء . . أي شيء ! . .

محمد برّادة

نتابع المناقشة وأعطي الكلمة للسيدة كارمن رويز وهي مستشرقة إسبانية ومترجمة للأدب العربي إلى اللغة الإسبانية .

كارمن رويز

أود أولاً أن أعبّر عن سروري بان أكون هنا بينكم وأضيف صوتي « المتوسطي » القريب جداً منكم إلى أصواتكم العربية والفرنسية . وأودّ أن

أقول إنه بالنسبة إلى الكثيرين منا تشكل ترجمة الأدب العربي وقراءته ودراسته على وجه التأكيد جزءاً من تصورنا نظراً لأن في هذا العالم معارك ثقافية كثيرة ولأن ثمة آداباً تساهم في هذه المعارك أكثر من غيرها من الآداب ،ومن بين تلك الإسهامات إسهام الأدب العربي . بمعنى أن دراسته والاقتراب منه وترجمته لا ينبغي أن تكون فقط من أجل إعطائه حظوظه بل كذلك من أجل الإفادة منه . إن هذا الأدب يعطينا ، وفي الوقت نفسه يجعلنا نقيم الروابط مع تاريخنا الخاص الذي صار نصف ضائع . وأود أن أضيف أيضاً لكي أعطي عن هذا الأمر فكرة لجمهور ربما لم يكن علم بهذا ، أنه حتى ولو كانت الجهود في هذا المجال مشتتة ، فإنها متواصلة . حيث أننا في إسبانيا ، ومنذ سنوات الخمسين ، نترجم ونشتغل على الأدب العربي المعاصر وندرسه . كانت هناك مدرسة المهجر أولاً ، ثم بعد ذلك كانت هناك ترجمات أكثر معاصرة . لقد اشتغلنا مثلاً على شعر أدونيس وترجمناه ، فقد ترجمت « أغاني مهيار الدمشقي » في الستينات . وترجمت كذلك أشعاراً لنزار قباني . وفي العام 1968 ترجمت أشعار فلسطينية . بعد ذلك ترجمت أعمالاً لعبد الوهاب البياتي ، والطيب صالح ،وحنا مينة ،وجمال الغيطاني ،وزكريا تامر ،ومحمود تيمور ، وطه حسين ، وتوفيق الحكيم . وكانت هناك أيضاً مجموعات مختارة لآداب عراقية وتونسية ومغربية . وأنا لا أقول كل هذا إلا لأعطيكم فكرة عما يحدث في إسبانيا .

أعتقد أيضاً أن ثمة جهوداً في هذا المجال تبذل في إيطاليا . ونحن جميعاً نواجه نفس المصاعب التي يواجهها السيد بيير برنار وغيره . ولكن هناك شيئاً واحداً يساعدنا جميعاً : هذا الشيء هو رؤيتنا لأنفسنا نركب الموجة نفسها ،موجة الجهود المشتركة . . ثم حين يحدث لهذا الرجل العادي ، أو لذاك الكاتب الإسباني أن يفتح صفحات كتاب مترجم من العربية سيسعدنا أن يجد في تلك الصفحات شيئاً شديد القرب منه . إنها نفس المشكلات التي تناقش في أمريكا اللاتينية . ولهذا السبب تراني أعتقد أن هناك جمهوراً ما . . ونحن علينا أن نجابه هذه المسألة بوصفها قضيّة متعدّدة الجوانب ، متوسطيّة وأوربية في آن معاً . وشكراً .

محمد برّادة

أستاذنا جبرا ابراهيم جبرا ، مع الرجاء أن يكون التدخل مختصراً لأن علينا أن نخصص وقتاً لاستخلاص نتائج هذه اللقاءات فيما بعد وشكراً .

جبرا ابراهيم جبرا

سأحاول أن أكون مختصراً في كلامي ، مع أن الكثير من الذي قيل يثير الأكثر مما يجب أن يقال في هذا الموضوع ، الموضوع من المواضيع الحضارية المهمة التي تحمل على النقاش .

أولاً ، إن الكتاب المترجم إلى اللغة العربية ، كما تفضل الدكتور سهيل إدريس ، ترجمه أحسن الكتاب العرب ابتداء من المنفلوطي نفسه . المنفلوطي كان كاتباً بارعاً جعل الأدب الفرنسي محبوباً لدينا . أنا في مراهقتي قرأت المنفلوطي بعشق فعشقت الأدب الفرنسي لذلك . ثم طه حسين ترجم ، ثم سهيل إدريس نفسه . وأنا سأعدّد أكبر الكتاب العرب إذا عدّدت المترجمين منهم . أين هذا من الأدب العربي المترجم إلى الفرنسية ؟ . يترجم الأدب العربي إلى الفرنسية ، فيما أفهم ، عادة كتاب عرب يعرفون الفرنسية وأنا أرى هذا خطأ كبيراً . وهذا الخطأ يتكرر لا في فرنسا وحدها ، وإنما أيضاً في أمريكا وإنكلترا والاتحاد السوفياتي وأينما شئت . أنا أكتب باللغة الإنكليزية ، أحياناً ، كما أكتب بالعربية . وقد كتبت رواية وكتبت شعراً ، إلى آخره ، بالإنكليزية نشرت جميعها في إنكلترا لدى دور نشر لا يهمّها أن تنشر شيئاً خاصاً بالعالم العربي . ولكن عندما يطلب إليّ أن أترجم شيئاً من العربية إلى الإنكليزية أرفض . حتى عملي أنا لم أترجمه إلى الإنكليزية . لماذا ؟ . لأن الذي يترجم إلى الإنكليزية يجب أن يترجمه إنكليزي أولاً ، وثانياً يجب أن يكون حسن الأسلوب . نحن نكتب كتباً نتعب عليها ، نقضي خمس سنوات ، عشر سنوات في كتابة كتاب نضع فيه فهمنا وروحنا وأسلوبنا وفهمنا لحضارتنا وكل شيء . . ونتوقع أن يترجم إلى اللغة الفرنسية من قبل كاتب فرنسي له حساسية للأسلوب ، يفهم الإشارات . هناك إشارات ضمنية كثيرة قد لا يتقن ولن يتقن العربي الذي يعرف الفرنسية نقلها إلى الفرنسية . فأنا أعتقد أن هذا خطأ كبير ، وأرجو من دور النشر الفرنسية أن تنتبه إليه .

طبعاً هم يلجأون إلى الحل الوسط : مترجم عربي مع مترجم فرنسي . . ربما نحن لا نستحق أن يهتم بنا الفرنسيون . فإذن ، هل نستجدي الترجمة ؟ . أبداً . نحن نكتب لأنفسنا . نحن لا نستجدي الترجمة ولا تهمنا . هناك شيء واحد : نحن يجب أن نكتب الرواية المهمّة التي سيضطر الغرب إلى ترجمتها إلى لغته لكي يفهمنا .

بدرالدين عرودكي

مجرد إشارة لا بد منها هنا . أحب أن أذكّر أنه قبل خمسة وعشرين عاماً في فرنسا كان من المستحيل على أي طالب عربي أو أي طالب فرنسي يرغب في أن يجعل من موضوع رسالته للدكتوراه موضوع الأدب أو الثقافة العربية المعاصرة كان يجابه بالرفض من قبل كل المختصين في الأدب العربي أو الثقافة العربية . وحتى عام 1962 ، أي بعد نيّف وأربع سنوات من دخول صديقنا جاك بيرك إلى « الكوليج دو فرانس » ، كان كافة الأساتذة في السوربون يرفضون مواضيع الأدب العربي المعاصر . فليس من المستغرب أنه منذ ذلك الحين أي منذ أن تم الاعتراف بالأدب العربي المعاصر من قبل الجامعة الفرنسية بالدرجة الأولى بدأت دور النشر الفرنسية تهتم بالأدب العربي . في عام 1960 كانت هناك أول رواية عربية معاصرة تترجم إلى الفرنسية ، وأعني بها رواية ليلى بعلبكي « أنا أحيا » . تلك كانت أول رواية معاصرة تترجم . لا أتحدث هنا عن توفيق الحكيم . توفيق الحكيم وطه حسين ترجما بسبب علاقتهما مع كبار الكتاب الفرنسيين : طه حسين مع أندريه جيد ،والحكيم مع رينيه شار وسواه من كبار الكتاب ، كان هذا هو سبب الترجمة . أما على مستوى المؤسسات ، فإن الإعتراف بوجود أدب معاصر لم يبدأ إلا في عام 1960 .

محمد برادة

شكراً ، وأعطي الكلمة للسيدة آن واد مينكوفسكي التي ترجمت عدة أعمال إلى الفرنسية للطيب صالح وأدونيس .

آن واد مينكوفسكي

على الرغم من كوني مترجمة فلن أتحدث هنا كثيراً عن الترجمة إلا لأقول

للسيدة التي هي أيضاً مترجمة إلى الإسبانية أن « أغاني مهيار الدمشقي » قد ترجمت بكاملها إلى الفرنسية في عام 1983 . أما الترجمة الإسبانية ،وهي ترجمة جميلة جداً ، فإنها لا تمثّل سوى نحو ربع الديوان لا أكثر . بمعنى أن الترجمة الفرنسية هي الترجمة الكاملة الأولى لهذا الديوان . وأعتقد أن هذا أمر تجدر الإشارة إليه ليس من أجلي ولكن من أجل دار « سندباد » .

عدا عن هذا أود أن أورد عدداً من الملاحظات بشكل إجمالي . وأطلب منكم أن تعذروني بسبب بعثرة ملاحظاتي وعدم ترتيبها .

أود أن أقول ، أولاً ، أنه في الأمس حدث أن وجهت انتقادات عدة إلى منظّمي هذا اللقاء . . وما أريد قوله هو أنني أعرف أموراً كثيرة حول مثل هذه المواضيع لأنني سبق لي أنا نفسي أن نظّمت لقاءات مشابهة في أماكن أخرى وفي ظروف أخرى . وكان الانتباه دائماً يتجه نحو تفاصيل صغيرة ونحو هنات أصغر . . لا مفر منها في الحقيقة ،ولكن نادراً ما يفكر أحد بتهنئة المنظمين على المبادرات التي يتخذونها . لذلك أضمّ صوتي إلى صوت بيير برنار لأشكر معهد العالم العربي ولأهنّىء بدرالدين عرودكي لمبادرتها هذه التي هي والحق يقال مبادرة متميّزة . فأنا ، مثلاً ، لم أكن لأتصوّر حتى في أكثر أحلامي جنوناً ، أن أجد ـ على نفس المنصة ـ آلان روب غرييه وفيليب سولرز جالسين جنباً إلى جنب مع الدكتور سهيل إدريس وإميل حبيبي وسواهما من أصدقائنا العرب . إنني أجد أن هذا أمر ممتاز يجب أن يتواصل ،وأن يتواصل ربما بشكل أكثر حميمية . وذلك لأن ثمة شيئاً أدهشني ، وربما أدهش غيري أيضاً ، وهو أننا غالباً ما نتكلم بنفس الكلمات ،ولكن ليس دائماً عن نفس الأشياء . . وحتى خارج مشكلات الترجمة . وسأضرب على هذا مثلاً واحداً لا غير . أمس ،جرى الحديث ،كثيراً ،عن « الماضي » ، لكني أعتقد أننا لم نكن جميعاً نتحدث عن الشيء نفسه ،حتى ولو كان المعنى « القاموسي » للكلمة هو نفسه . الماضي هو Le passe الفرنسي . لكني أعتقد أن الماضي لدى أصدقائنا العرب هو قوة قاهرة كان عليهم أن يتحرروا منها . أما لدى ريجين ديفورج ، فإن الماضي هو ماضيها ،هو مصدر إلهام بالنسبة لها ،وهو الماضي بالمعنى البروستي للكلمة . وسوء التفاهم هذا ظلّ متواصلاً طوال فترة من الزمن طويلة . ولست أعلم ما إذا كان سوء

التفاهم هذا قد أزيل .

الأمر نفسه بالنسبة إلى « الواقعية » . فأنا أعتقد أن « الواقعية » التي نتحدث عنها نحن ليست هي هي « الواقعية » التي يتحدث عنها الروائيون العرب .

من ناحية أخرى يؤسفني ذلك الحضور الضعيف للمشاركين الفرنسيين بين صفوف الجمهور . إنني أجد هذا الأمر مؤسفاً : نحن في باريس . . فأين هم الفرنسيون ؟ لست أدري . أين هم المستعربون والمترجمون ؟ إنهم لم يعلنوا عن حضورهم كثيراً ،وهذا يبرهن على أنّ ثمة درباً طويلة يجب أن يتم اجتيازها ،وأن ثمة كثيراً من الالتباسات يجب أن تزال . بالأمس أبدى واحد من الحضور أسفه لأنه ليس ثمة خلال الندوة إشارة إلى الرواية العربية ذات التعبير الفرنسي ، وأنا أفضّل تسميتها « الرواية العربية باللغة الفرنسية »لأني أعتقد أن التعبير يمكن أن يكون فرنسياً دون استخدام اللغة الفرنسية والعكس صحيح . بالنسبة إلي ، أنا أعتقد أن هذا الموضوع يجب أن يدرس في ندوة أخرى . أما بالنسبة إلى هذه الندوة فأعتقد أنه كان ثمة ـ بالنسبة إلى الجمهور ـ التباس أساسي . فقد أعلن في الصحف (« لوموند » و « ليبراسيون » مثلاً) عن أيام اللقاء هذه بوصفها لقاء بين كتاب فرنسيين وكتاب عرب من أمثال محمد ديب أو الطاهر بن جلّون . . والفرنسيون يعرفون هذين الكاتبين . وكان من الأفضل لو ذكرت هذه الصحف أسماء كتاب عرب باللغة العربية لكي يفهم الجمهور بشكل أفضل معنى هذا اللقاء .

وأخيراً ،أود أن أختم كلامي بالحديث عن الترجمة ، سامحة لنفسي بأن ألفت انتباهكم إلى أنه جرى في عام 1986 عقد طاولة مستديرة في مدينة « آرل » تحت رعاية جمعية أنا عضو فيها اسمها « جمعية أطلس » موضوعها « الترجمة من الفرنسية إلى العربية ومن العربية إلى الفرنسية » . أعمال تلك الطاولة المستديرة نشرت من قبل منشورات « آكت سود » بمشاركة « جمعية أطلس » ، وهي تباع في المكتبات المتخصصة والكبرى . وأعتقد أن هناك أشخاصاً عديدين مهتمون بالموضوع . هناك أربعون صفحة حول هذا النوع من الترجمة فيها مداخلات من أندريه ميكيل وأدونيس وعبد الوهاب المؤدب

وسامي علي وجان باتريك غيّوم وفيليب كاردينال ومني . . وآمل ألا أكون قد نسيت أحداً من الذين شاركوا .

صبري حافظ

أنا أريد أولاً قبل الإدلاء بملاحظتي الرئيسية أن أشير إلى أن المثل الذي ضرب في البداية ، وقد عقب عليه الأستاذ إدوار الخراط . عن رداءة ترجمات المنفلوطي مثلاً . هو بالعكس تماماً ، بمعنى أن المنفلوطي أصبح جزءاً من مكوّنات الثقافة العربية الأساسية ، لأنّه استطاع بسبب ترجمته التي لم تكن ترجمة وإنما كانت تعريباً ، وأن يصبح جزءاً من مكوّنات الوجدان الأدبي والوجدان الثقافي العَربي في مرحلة مهمة جدّاً من مراحل تطوّره . وإننا إذا نظرنا إلى حالة الترجمة حتى في مراحل ما بعد المنفلوطي ، سنجد أننا حصلنا على ترجمات كثيرة دقيقة ، ولكنها لم تصبح فاعلة في الثقافة التي نُقلت إليها بنفس فاعلية ترجمة المنفلوطي فيها . وهذه تضيء نقطة مهمّة جداً ، وهي أن أي ترجمة لا بد أن تلعب دوراً في الثقافة المنقولة إليها . من هنا سأنطلق إلى النقطة الأساسية ـ وهي من النقاط التي كان يجب أن تأخذ حيّزاً كبيراً ـ التي أشار إليها الياس خوري تعقيباً على ما قاله إلى حدٍّ ما الأستاذ فيليب كاردينال عن أن الترجمة إلى الفرنسية تعطي للعمل قيمة في لغته الأصلية ، وأن هذا في تصوري نابع من آليات علاقات السيطرة والقوة وآليات علاقات المعرفة بعلاقات القوة الكائنة في عالم اليوم من ناحية . وفي هذا المجال أؤيّد أيضاً النقطة التي أشار إليها بدرالدين عرودكي في أن الاعتراف بالأدب العربي الحديث ظاهرة جديدة في الغرب ، وأن هذا هو بالضبط ما كان عليه الحال في إنكلترا وفي أمريكا أيضاً . بمعنى أن الجامعات كانت تمنع أي دراسة عن الأدب العربي الحديث لأنه كان مهمّاً في هذا الوقت ولفترات طويلة أن تطرح الفكرة السائدة عن العرب بأنهم كانوا أناساً لهم ثقافة قديمة ثم اندثرت وأنهم أيضاً اندثروا مع هذه الثقافة ، وبالتالي ليس لهم وجودا معاصرا يمكن أن نُجري معه حواراً في هذه اللحظة . وبالتالي لا داعي للتعامل مع أدبهم الحديث . هذه المسألة بدأت تتغيّر إلى حدّ ما ، ولا بد أن نكون واعين بأن الغرب لا يطمح فقط إلى أن يعدّل الصورة التي يعرفها عنّا . ولكنه يطمح إلى أن يشارك في صياغة رؤيتنا لأنفسنا . وهذه النقطة الخطيرة

المتعلقة بتأثير هذه الترجمة وهي أنه لا يجب بأي حال من الأحوال أن تكون رؤيتنا لأنفسنا وتقييمنا لواقعنا الثقافي وتقييمنا لطبيعة رؤيتنا وتصورنا للعالم مصنوعة من خارج الثقافة وإنما نابعة من داخلها ، وشكراً .

أنيسة بومدين

أود أن أنقل إليكم هنا وبشكل عشوائي كل الأفكار التي وردت إلى ذهني خلال إصغائي للمداخلات .

قبل أي شيء أودّ أن أقول إن الحركة المعاكسة الراهنة التي تلاحظ حالياً في السوربون منذ العام 1973 ـ أود أن أشير هنا إلى أنني لم أترجم أشعار الخنساء فقط بل إنني أعدّ في الوقت نفسه رسالة دكتوارة دولة مكرّسة لشعر الخنساء وقد أتاح لي هذا فرصة ملاحظة أنه ليس ثمة في السوربون ، منذ عام 1973 ، أي دكتواره مكرّسة للشعر الجاهلي .

بعد ذلك ، أودّ أن أردّ على الملاحظة التي قيلت حول قيمة الترجمة الأدبية . من البديهي أن الترجمة الجيدة يجب أن تكون ترجمة أمينة . وأتحدّث هنا عن الشعر ، وخاصة عن الشعر الجاهلي الذي هو ميدان تخصّصي . إذن ، الترجمة الجيدة ترجمة أمينة تستند إلى تعليقات الباحثين السابقين . لكنها في الوقت نفسه عمل إبداعي : فمثلاً ، بالنسبة إلى الشعر الجاهلي ـ وهو شعر تهيمن عليه الموسيقى ـ يتعينّ عند ترجمته معرفة تحميل هذه الموسيقية للغة أخرى ، مما يستدعي من قبل المترجم جهداً إبداعياً كبيراً . أضف إلى هذا كله ما لاحظته وأنا أترجم شعر الخنساء أن عدداً كبيراً من المجازات والتوريات الموجودة في هذا الشعر العربي القديم غابت أحياناً عن انتباه محقّقين عرباً مشهورين مثل كرم البستاني . . الذي عجز عن تفسير مجاز أتى في شعر الخنساء ، مع أنه عاد وورد لدى النابغة الذبياني . إذن ، فإن اللغة العربية الكلاسيكية تكون أحياناً موضوع جهل المؤلفين المحدثين أنفسهم .

وفيما يتعلق بدور النشر الفرنسية ،أودّ في هذه العجالة أن أحيي دار « سندباد » تحديداً بسبب الواقعة التالية : نحن أحياناً نقوم بعملنا كمترجمين بكل بساطة ،ولكن حين يتعلق الأمر بتقديم شاعر يحدث أن تتوفّر في بعض الأحيان على معلومات تتعلق بسيرته لم يسبق نشرها . . وهكذا خلال اشتغالي

على شعر الخنساء ، قرأت كلّ السِّير التي كتبها عنها المؤلفون على اختلافهم ، الأب شيرو ، فؤاد أفرام البستاني ، اسماعيل القاضي ،عائشة عبد الرحمن ، محمد الحيني ، وابراهيم مرضي مؤخراً . وهذه المعلومات التي حصلت عليها من المؤلفين القدامى ، والتي قلّ أن وردت مجتمعة في كتاب حديث ، أضفتها إلى كتابي عن الخنساء ، بمعنى أنه بفضل نشر كتاب عن الخنساء لدى دار نشر فرنسية صار بالإمكان التعرف على تفاصيل من سيرة الخنساء لم تكن معروفة بالعربية من قبل .

جميل حتمل

جزء من مشكلة الترجمة لأدبنا في الغرب تلك النظرة الاستعلائية . أي أن بعض من يكون له صلة بنشر أو ترجمة الأعمال يشعر كأنه يسدي خدمة لمن يترجم له . أنا لا أنكر الفارق الحضاري على المستوى التحتي ، لكن لماذا لا يكون هذا الفارق ، هذا الشعور الاستعلائي عندما يترجم مثلاً كاتب من ألبانيا أو أمريكا اللاتينية المتخلّفة مثلنا ؟ . مثال آخر . نسمع نصائح للكتاب العرب كيف يكتبون لكي يصبحوا مقبولين فرنسياً ، أي ما معناه أن على الكاتب الذي يريد أن يكرّس هنا أن يكتب بمقاييس هنا لا بمقاييسه هو ،وهذه حقيقة يجب أن نعيها أيضاً . ذلك بالرغم من أن أدبنا نفسه يجد رواجاً في بلد لا يقل استيعاباً للثقافة عن فرنسا ،أقصد الاتحاد السوفياتي ، كيف أن العديد من ترجمات الكتب العربية هناك تباع بعشرات وربما بمئات الألوف وتنفذ مع أن الكاتب لا يكتب وفق مقاييس رواج الكاتب أو الناشر السوفياتي . إذن المشكلة ليست في أدبنا بل في النظرة إلى هذا الأدب ، إلى الأستاذية التي تمارس عليه وربما إلى التلمذة التي قبل البعض منّا أن يمارسها في ذلك الإصرار من البعض أن يقدّم أدبنا كما يراد له ،أي أدب يرضي تلك الغرائبية المرادة والمرسومة عن الشرق ،ذلك السحر ، مع أن السحر والفانتازيا نعيشها في واقعنا العربي الآن وتفوق في عجائبيتها غرائبيّة التاريخ .

عمر حميدة

اسمحوا لي أن أستعير اقتراحاً قدمه فيليب كاردينال ، وأن أنطلق من

ملاحظة أوردها بيير برنار ، لكي أقدم اقتراحين أو ثلاثة . اقتراح كاردينال يقول إنه ربما سيكون من المهم أن يبدأ المرء بالاهتمام بأخيلة Fantasmesالآخر ، بدلاً من أن يتعرف إلى إسقاط أخيلته الخاصة على أدب الآخر ، مما يفترض إذن البدء بالدخول في منطق الإنتاج الأدبي العربي . أما ملاحظة بيير برنار فلا نزاع فيها . . أنا أعتقد أنه من الصعب مقارعة العناصر التي أوردها ، ولكن ربما كان بالإمكان إضافة بعض الأمور . لذلك أسمح لنفسي ـ وقد يكون في هذا ادعاء كبير مني لكني أسمح لنفسي به مع ذلك ـ بأن أتحدث بعض الشيء باسم غائبين كبيرين . الأول هو القراء الفرنسيون الذين لا وجود لهم في هذه القاعة بل ولا في أية قاعة أخرى تشهد أي ندوة . لأن قارىء الرواية نادراً ما يكون في الوقت نفسه شخصاً يهتم بشكل حاد بالحياة الثقافية وبالندوات وبلقاءات أو اجتماعات المثقفين بصورة عامة . وهذا الكلام يصح في فرنسا كما يصح في العالم العربي .

زوجتي مستهلكة كبيرة للروايات العربية . أنا وهي لا نقرأ نفس الكتب . لا أقول هذا لكي أقيم تمييزاً مزعوماً بين زوجتي وبيني ، وإنما لكي أقول بكل بساطة إنها مستهلكة كبيرة للروايات العربية . كل الروايات التي تهمّها ليست ممثّلة هنا في هذه الندوة على الإطلاق . لذلك قلت في نفسي : ترى لماذا لا نفعل هنا في فرنسا بعض الشيء مما يفعل من أجل الأدب الأمريكي ؟ . لست هنا في وارد انتقاد بيير برنار . لقد قال برنار عن حق إن فرنسا تترجم أي شيء يصدر في الولايات المتحدة الأمريكية . هذا صحيح وخطأ في الوقت نفسه . صحيح ، لأن فرنسا تترجم حقاً نصوصاً ليس لها أية قيمة حقيقة لمجرد أنها كتب أمريكية . وصحيح أيضاً لأنه ما إن ينجح كتاب في أمريكا بدخول لائحة الكتب الأكثر مبيعاًحتى يترجم من دون أن تطرح أية تساؤلات حول نوعيته وكتابته أو حقيقة جمهوره . إذن ، لماذا لا نترجم نحن هنا الكتب العربية الناجحة ، وهناك بالطبع كتب عربية ناجحة تجارياً ؟ . أفكر هنا ، مثلاً ، بكاتب من مصر مقروء على نطاق واسع . ومن دون أن أرغب في التساهل مع أيٍّ من الكتاب المصريين الكبار الموجودين في هذه القاعة أقول إنني أفكر بإحسان عبد القدوس . عبد القدوس مقروء جيداً في مصر . كل الناس يقرأونه

وكتبه تنفذ بسرعة . المثقفون لا يحبّون عبد القدوس كثيراً . حسناً . . لكن لا يمنع من أن عبد القدوس يطرح المشكلات بطريقة يرى التعساء الذي يقرأونه أنها حديثة ومعاصرة ! . . فلماذا علينا نحن أن نحكم على الناس الذين يقرأون عبد القدوس بأنهم حمقى ؟ ! . الذي يحدث هو أن هؤلاء الناس يقرأونه ، ويقرأونه جيداً من دون أن يجبرهم أحد على قراءته . ليس ثمة ،في الحقيقة ، أية قوة ، أية سلطة سياسية ترغم الناس على قراءة إحسان عبد القدوس .

ربما كان الناس مخطئين . . ربما كانوا رجعيين ، وربما كانوا حمقى ! . ربما كانوا أي شيء تشاؤون . . لكن هذا لا يمنع من أن ثمة بين إحسان عبد القدوس وبين عدد كبير من مؤلفي الكتب الرائجة في فرنسا (واعفوني من ذكر الأسماء كيلا ندخل في جدال عقيم) أوجه تشابه كثيرة . إذن ، فإن القارىء الفرنسي الذي سيقرأ عبد القدوس حين يرى كتاباً مترجماً له كان قد راج كثيراً في العالم العربي سيقول لنفسه : إذن ، فإن هؤلاء الناس ليسوا وحوشاً مشوهي الخلقة كما يلوح عليهم . . إن لديهم أنماطاً من الأخيلة والرغبات تشبه ما لدي . .

هذا أولاً .

ثانياً ، ثمة اقتراح صغير : أنا لا أعتقد بأنه يجوز أن نخلط ، بشكل ممنهج ، بين إشكالية ترجمة الأعمال الكلاسيكية والأعمال التراثية ،وإشكالية ترجمة الأعمال المعاصرة . إن كل ما قاله المؤلفون العرب هنا صحيح لا مراء فيه . ولكن علينا مع هذا أن نتساءل : من هو موضوع هذا الكلام ؟ عن أي جمهور يتحدثون ؟ إلى من يتوجهون تماماً ؟ . من هو قارئهم ؟ . .

إذن ، فإن السؤال الذي أود أن أطرحه على الذين يجلسون خلف المنصة كما على بعض الذين يتواجدون في القاعة ، هو التالي : في كل مرة يجري الكلام فيها على نمط من أنماط الترجمة ،وفي كل مرة يجري الحديث فيها عن مشكلة خاصة من مشكلات الترجمة ، أفلا يتوجّب تحديد هوية الجمهور الذي يجري الحديث حول علاقته بالعمل المترجم؟ وتحديد من يتحدث إلى من؟ .

الأمر الأخير هو أن ثمة ،بالضرورة ، في اختيار ما يترجم ، موقفاً ينتمي إلى الحقل الاجتماعي . . ولقد قيل الكثير حول هذا الأمر في القاعة . ولكني

أعتقد أن ثمة هنا أيضاً غائباً أساسياً ، غائباً يغيب دائماً في مثل هذا النوع من الندوات ، هذا الغائب هو علاقة الإسلام بذلك الموقف المتخذ في الحقل الاجتماعي . في فرنسا تم اختيار الإسلام الصوفي ، الإسلام السلفي ، الإسلام الكلاسيكي ، أي الإسلام المهذب ، الصحيح ، الإسلام المقبول ، المتسامح السموح الذي يشكّل جزءاً من القيم الكونية الكبرى . لكن ما يؤسفني حقاً هو أن هناك إسلاماً آخر هو بدوره إسلام شعبي شئنا هذا أم أبيناه . هذا الإسلام ، أحببناه أم لم نحبه ، هو إسلام له وجه آخر . . شكل آخر .

فريد نعيمي

أودّ فقط أن أضم صوتي إلى صوت السيدة التي تحدثت قبل حين ، بشكل مختصر ، لأعبّر عن امتناني للذين بادروا بإنشاء هذا المعهد كما للذين بادروا بتنظيم مثل هذه الندوة . . وكذلك لناشر مثل بيير برنار أعرفه وأعرف مدى إخلاصه ، وأعتقد أنني ـ أنا مثلاً ـ بفضله أتيح لي أن أصل إلى الرواية العربية ، أنا الذي لم يقيّض لي في السابق أن أصل إلى هذه الرواية في كتابتها وفي لغتها الأصلية ، بفضل ناشرين مثله كما بفضل المترجمين ، تمكنت من قراءة كتب للكتّاب من مواطنيّ ومن تكوين فكرة عنهم . وإذ أقول هذا أودّ أن أطرح سؤالاً في العمق . أنا أعتقد أنه بفضل تعبير الرواية عن عالم حسّاس ، يمكن بفضل ترجمتها ، تقديم معرفة بما ينتج في الضفة الأخرى من البحر الأبيض المتوسط . في هذا المجال أعتقد أن للترجمة أهمية مطلقة تقريباً ، أهمية رائعة بحيث أنها لا تكتفي بأن تدفع إلى تفهم الإنتاج الأدبي ، بل كذلك تدفع إلى فهم الطريقة التي ينظر بها العالم العربي إلى الأمور ، عبر الشكل الذي يعبر به عنه .

وأنا أعتقد أنه يمكن أن تقوم هناك موازاة ـ مثلاً ـ بين أشكال التعبير الحسّي الروائي وأشكال التعبير الحسّي في الميدان المعماري . فمثلاً ، حين ألاحظ عدد الكتب التي تنشر في فرنسا حول الهندسة المعمارية وتُشترى رغم ارتفاع ثمنها ، كما حول الفن والتزيين في العالم العربي ، أقول لنفسي : إن علي أن آمل بأن ترجمة الكتب الأدبية ستلعب دوراً في جعل الناس يحبون آدابنا تماماً كما أن كتب الفن تجعلهم يحبّون فنوننا المعمارية وغيرها .

وأود أخيراً أن أضيف ما يلي : أعتقد أن الأذهان في الناحية الأخرى من

المتوسط ظلّت لفترة طويلة مسدودة ، لا أحد يفهم الآخر ، ولا يراه . أما اليوم ، فأعتقد أن ثمة إرادة لاحظتها في إسبانيا ولاحظتها في إيطاليا ـ في جامعة بولونيا مثلاً كما في جامعة بادو ـ إرادة صادقة لاكتشاف الجانب الجنوبي من المتوسط من قبل الجانب الشمالي ، كما أن ثمة إرادة في اكتشاف الجنوب للشمال .

متدخِّل من القاعة

أنا عندي ملاحظة قد لا يكون من الضروري أن يسمعها الحضور الفرنسيون لأنها موجهة فقط للروائيين العرب . ربما كان أحد الحضور قد سبقني للفت النظر إليها ولكن لا بأس من العودة إليها لأنها ضرورية بعد تدخّل العديد من الروائيين العرب . من بين كل الجلسات التي حضرناها ، وكانت هذه الأخيرة ، أعتقد أن هذه كانت الأكثر مقاربة للموضوع العام للقاء . أي اللقاء بين الروائيين الفرنسيين والعرب . على أي حال ، لقد أحسست أن هناك ما يشبه لعبة القط والفأر بين الطرفين : لقد ألقى بيير برنار ، وهو المعروف بأنه من أصدق أصدقاء العرب هنا على الصعيد الفرنسي ، ألقى مداخلة هامة جداً كنت أتمنى أن يفهمها الجميع ويستوعبونها كما عناها صاحبها تماماً ،لا عبر ردّة الفعل القبليّة العربية التي تشبه ردود الفعل التي نمارسها في بعض مجتمعاتنا .كل ما قاله برنار هو أنه طالب الروائي العربي بأن يعبّر عن نفسه ، أن يكون هو نفسه . لم يطلب منه أبداً أن يكون غربياً . فلماذا ردة الفعل الغريبة هذه التي أبداها أكثر الروائيين ، ردة فعل غير موضوعية ، خاصة وأن كل واحد حاول أن يظهر نفسه وكأنه عفيف لا تعنيه الأمور ، وأنه أبداً ما سعى لأن تترجم أعماله إلى الفرنسية ! . كل هذا أستغربه ولا سيما من الأستاذ الطاهر وطار الذي كان في الأمس يتكلم على أساس أن العالم كله بناية وفرنسا طابق فيه . وها هو اليوم يقول لنا إن اهتمامات كل روائي بعيدة عن اهتمامات الروائي الآخر . كما أستغرب من ناحية أخرى أن يأتي روائي آخر ليقول لنا : يجب أن نهتم بالشعوب الثانية وشعوب العالم الثالث . .لنهتم ! . من قال له إننا لا نهتم ! لكن موضوع اللقاء هنا هو الرواية العربية والرواية الفرنسية . الروائيون العرب والروائيون الفرنسيون . واللقاء لا يلغي شخصية واحد لحساب الآخر . المطلوب هو التفاعل . والتفاعل هو عنوان اللقاء . ونحن لو لم نكن مهتمين ،

حقاً ، بترجمة الرواية العربية إلى الفرنسية لما كان هذا اللقاء قد عقد ، ولما كان الروائيون قد أتوا .

جمال الغيطاني

أولاً لي ملاحظة أريد أن أرد عليها أشار إليها الصديق فيليب كاردينال ، خاصة بعلاقة قيمة العمل الأدبي عندما يُترجم أو مردود الترجمة على قيمة هذا العمل قد يكون هذا صحيحاً . ولكن لا يوجد عمل أدبي يمكن أن يكتسب قيمة في أي لغة أخرى إلا إذا كان له قيمة في لغته الأصلية ، أولاً . وهذه الحقيقة أرجو أن أؤكد عليها . العمل الأدبي يكتسب قيمته في لغته وثقافته أولاً ثم يكتشف في اللغات الأخرى . وبالنسبة لرواياتي أنا بالذات ، وقد قُدِّمت في فرنسا بدون دعم من أية جهة ،وتم اختيارها من قبل فرنسيين قرأوها وأحبوها أولاً ثم عملوا على ترجمتها وتقديمها للقارىء الفرنسي . وأنا عندما كتبت « الزيني بركات » لم أكن أتصور على الإطلاق أنها سوف تترجم في يوم من الأيام ، لأنها مكتوبة بلغة صعبة جداً ، بالضبط ،كروايتي الأخرى « التجليات » ، ولكن قيّد لها في يوم من الأيام أن يتوفّر عليها شخص أحبها وأفنى في ترجمتها أربع سنوات . وهذه الحالة أعتبرها حالة خاصة ولكن في نفس الوقت هي المثل الذي يجب أن يحتذى . فأنا أخشى بصراحة ، برغم الدور الإيجابي الذي تقوم به بعض المؤسسات في تنشيط حركة الترجمة من العربية إلى الفرنسية ، أن تنتقل المشاكل العربية إلى خطط الترجمة الأدبية التي تقدم في فرنسا أو في أي بلد آخر . فنظرة سريعة إلى مجلة « المغازين ليترير » نجد أنها لا تعكس الواقع الأدبي الحقيقي في العالم العربي . بل أقول أكثر من ذلك . إن ترتيب الجلسات في هذه الندوة واختيار المتحدثين والمحاضرين والمتكلمين نفهم جيداً ويعرف المطلعون على الأمور ، أن المشاكل العربية قد تدخلت فيه ، وقد وجهته توجهات معينة . أنا لست متفائلاً بالدور الذي تقوم به بعض المؤسسات ،لأننا نجد مثلاً أن بلداً مثل ألبانيا يقدّم كاتباً من اللغة الألبانية ويتم تقديم هذا الكاتب على نطاق كبير لأنه أولاً يستحق التقديم ، ولأن أعماله كبيرة ، وبالتالي يتمّ تقديمه بشكل صحي وحقيقي بدون دعم ، بدون اتجاهات خاصة من هنا أو من هناك ، لا علاقة لها بالنص الأدبي الحقيقي ولا بقيمة العمل في أدبه أو

ينبغي ضبطها . بل إذا جاز القول ينبغي بالأحرى إعادة تحقيقها وتحريرها باللغة العربية بعد نشرها بالفرنسية . . وهو أمر مدهش وغريب . لكن المفاوضين أبدوا اهتماماً بالأمر . . بل وأبدوا استعدادهم لتحقيق أفلام انطلاقاً من العمل وكذلك حلقات تلفزيونية . . كانوا شديدي الحماس والحق يقال . . وكانوا يريدون أن يوغلوا في الأمر بعيداً . ولكن بعد ما أرسلت لهم مقاطع من « بيبرس » مختارة بعناية من أجزاء مختلفة وتنتمي إلى أجواء متنوعة ، لم أعد أسمع منهم كلمة ! . . صمتوا كلياً . . فلما عدت والتقيت بهم بعد ذلك قالوا لي : أنت تعرف أن نصوص الرواية تسمي الأشياء بأسمائها ، لذلك لا يمكننا أن ننشرها . نشرها مستحيل . قلت لهم : لكن بإمكانكم في بلادكم أن تشتروا نسخاً باللغة الفرنسية ، والنسخ موزّعة في المكتبات . إن ما أنشره موجود في مكتباتكم ! . قالوا : حقاً . . لكنها ليست في اللغة العربية ، ليست في اللغة المقدّسة . وهي تنشر في فرنسا ، لذلك لسنا نحن المسؤولون عنها .

إنني أعتقد أن ثمة هنا هنا أمراً هاماً ينبغي التفكير فيه ملياً . إذ ، إذا كان هذا هو حال التعامل مع رواية شعبية قديمة مثل رواية « بيبرس » ، فما الذي يمكن السماح به ياترى للكتاب المعاصرين ؟ . الحقيقة أن تلكم هي مشكلتنا الكبرى . إن القسم الأكبر من الكتاب المعاصرين يعيش في المنفى ، في الخارج . فإذا استثنينا الكتاب المصريين وعدداً من كتّاب المغرب ، لوجدنا أن عدداً كبيراً من كتاب الشرق الأوسط يعيش في الخارج . تلكم هي المشكلة . . وذلكم هو ـ إلى حدّ ما ـ السبب الذي يجعل إنتاجهم غير قادر حقاً على الانخراط في الراهنية الأدبية في فرنسا . بالطبع هناك أسباب أخرى ، هناك الحواجز الأيديولوجية التي تحدث عنها سهيل إدريس . . وهو محق في هذا . . فهذه الحواجز موجودة بشكل لا نزاع فيه . فأنا ، مثلاً ، أنشر منذ عشرين عاماً ، كتباً مترجمة عن العربية . . وأنا كنت أول من نشر نصّاً مترجماً لمحفوظ في عام 1970 ، بعد أن تعرّفت عليه في القاهرة في عام 1968 ، كما تعرفت على طه حسين وعلى غيره من الكتاب المصريين . ولقد باشرنا عملنا في الترجمة تحديداً في ذلك العام ، أي منذ عشرين سنة . ولقد كان من العسير حقاً طوال تلك الفترة ،عبور الحواجز التي كانت الصحافة الفرنسية تقيمها . وعلينا ألاّ

هناك دوماً سؤال عن الآخر . لم نحاول هنا إلا أن نقول ، ضمن معهد العالم العربي ، أن هناك كثيراً مما يجمع أبناء المهنة الواحدة ، أعني الروائيين العرب والروائيين الفرنسيين ؛ لننطلق ، إذا شئتم ، من فرضية ، وهي فرضية أثبتت هذه اللقاءات ، هذه الجلسات الخمس صحتها فيما يخيل إلينا ، وهي أن هناك رواية عربية متميزة ، قد تكون لها روابط مع الرواية الغربية ، وقد تختلف اختلافاً شديداً وربما أساسياً عن الرواية الأوربية ، لكن هذا الفن يمارس هنا وهناك وبأشكال مختلفة . وربما كان من حق الروائيين العرب والروائيين الفرنسيين أن يتساءلوا عما ذا يصنعون؟ هناك أبناء المهنة الواحدة في كل صناعة ، فلماذا لا يجتمع الروائيون بينما يجتمع كل المثقفين للحوار ، ويجتمع كل الشعراء للحوار؟ يمكن إذن لأبناء هذه المهنة ، مهنة صناعة الرواية أن يجتمعوا . لم يكن الدافع إذن لهذا اللقاء سوى هذا . فهل أخطأنا في إجراء مثل هذا اللقاء في رحاب معهد العالم العربي ؟ هذا سؤال أطرحه عليكم . وسؤال آخر : هل يمكن أن نتابع مثل هذه الندوات في المستقبل ؟ .

إشارة واحدة فقط : خلال هذه الأيام الثلاثة حضر في هذه القاعة حوالي ألفا شخص اهتموا بهذا اللقاءات ،وجاؤوا ،مهتمين بالروائيين العرب وبالروائيين الفرنسيين وبما يقولونه . هذا من ناحية ،ومن ناحية أخرى ربما كان من الضروري جداً أن يجتمع الروائيون ، عرباً وفرنسيين ، فيما بينهم في حلقات مغلقة . هذا صحيح . لكننا في معهد العالم العربي اعتقدنا أن الخطوة الأولى يجب أن تبدأ على مستوى الجمهور وبحضور الجمهور . إن هناك لقاءات أخرى يمكن أن تجري ويمكن أن يبدأ فيها فعلاً الحوار . لكن كل حوار هو محاولة لاكتشاف الذات . فهل اكتشفنا أنفسنا ؟ لا أدري . سؤال مطروح على كل حال . لكني أريد أن أوجّه في النهاية كلمة شكر من القلب لكل الأصدقاء الروائيين العرب الذين تكبّدوا مشاقّ المجيء إلى باريس واستجابوا لدعوة معهد العالم العربي .

ملحق الكتاب

الإبداع الروائي اليوم

لقاء الروائيين العرب والفرنسيين

3 ـ 5 آذار / مارس 1988

قاعة المؤتمرات ـ معهد العالم العربي

ينظمه معهد العالم العربي
مديرية العلاقات الثقافية
بالتعاون مع مجلة الماغازين ليتيرير
وإذاعة فرنسا الثقافية

البرنامج

افتتاح اللقاء

الخميس 3 آذار / مارس ، الساعة 10

المكانة التي يحتلها الكاتب
والروائي خاصة ، ضمن حضارته

الخميس 3 آذار / مارس ، الساعة 10,30 ـ 13
رئيسة الجلسة : فرانسواز غايّار
المحاضران : البير ميمي ـ جبرا ابراهيم جبرا
المعقبون : طاهر بن جلون ، إيف بيرجيه ، إدموند شارلرو ، ديديه ديكوان ، آسيا جبار ، عبد الوهاب المؤدب ، مطاع صفدي ، عبد السلام العجيلي .
الساعة 14 : توقيع على المؤلفات ـ قاعة الأعمدة .

وظيفة الأدب ، والرواية ، اليوم

الخميس 3 آذار / مارس ، الساعة 15 ـ 17,30
رئيس الجلسة : بدرالدين عرودكي
المحاضران : آلان روب غرييه ـ إدوار الخراط
المعقبون : شانتان شواف ، جمال الغيطاني ، سهيل إدريس ، حنا مينة ، أندريه ميكيل ، بيير جان ريمي ، جان مارك روبيرتس ، بهاء طاهر .

الرواية بوصفها طريقة في التعبير

الجمعة 4 آذار / مارس ، الساعة 10 ـ 13
رئيس الجلسة : جان جاك بروشييه
المحاضران : فيليب سولرس ـ هاني الراهب
المعقبون : هيكتور بيانشيوتي ، ميشيل دل كاستيو ، ميشيل شايو ، ريجين ديفورج ، إميل حبيبي ، الياس خوري ، خليل النعيمي ، فريدريك تريستان .
الساعة 14 : توقيع على المؤلفات ـ قاعة الأعمدة .

مكانة النقد ودوره

الجمعة 4 آذار / مارس ، الساعة 15 ـ 17,30

رئيس الجلسة : ميشيل ديغي

المحاضرون : جان جاك بروشييه ـ محمد برادة ـ محسن الموسوي .

المعقبون : فيليب بوابيه ، حنان الشيخ ، أحمد المديني ، الطاهر وطار ، غالي شكري ، فؤاد التكرلي ، جورج طرابيشي .

الساعة 17,30 : توقيع على المؤلفات ـ قاعة الأعمدة .

مشكلات ترجمة ونشر الأعمال الأدبية

السبت 5 آذار / مارس ،الساعة 10 ـ 13

رئيس الجلسة : محمد برادة

المحاضران : بيير برنار ـ سهيل إدريس

المعقبون : أوديل كاي ،فيليب كاردينال ،حنان الشيخ ، آنيا شفاليه ،ميشيل شودكفيتش ، يانيك غيو ، إميل حبيبي ، الياس خوري ،عبد السلام العجيلي .

يقام على هامش اللقاء ، معرض صور فوتوغرافية للكتّاب العرب في قاعة الأحداث الثقافية بمعهد العالم العربي ،وذلك بين 24 شباط / فبراير و 6 آذار / مارس 1988 .

المشتركون العرب

الروائيون :

سهيل إدريس (لبنان)
طاهر بن جلون (المغرب)
فؤاد التكرلي (العراق)
جبرا ابراهيم جبرا (العراق)
اميل حبيبي (فلسطين)
إدوار الخراط (مصر)
الياس خوري (لبنان)
هاني الراهب (سورية)
حنان الشيخ (لبنان)
بهاء طاهر (مصر)
عبد السلام العجيلي (سورية)
جمال الغيطاني (مصر)
أحمد المديني (المغرب)
حنا مينة (سورية)
الطاهر وطار (الجزائر)
آسية جبار (الجزائر)
مطاع صفدي (سورية)
عبد الوهاب المؤدب (تونس)
خليل النعيمي (سورية)

النقاد

محمد برادة (المغرب)
محسن جاسم الموسوي (العراق)
غالي شكري (مصر)
جورج طرابيشي (سورية)

الناشرون

سهيل إدريس
محسن جاسم الموسوي

المشتركون الفرنسيون

الروائيون

إيف برجيه
جان جاك بروشييه
هيكتور بيانكيوتي
فريدريك تريستان
ريجين ديفورج
ميشيل ديغي
ديدييه ديكوان
آلان روب غرييه
جان مارك روبيرتس
بيير جان ريمي
فيليب سولرس
جورج اوليفييه شاتورينو
ادموند شالرو
شانتال شواف
جان آلان ليجيه
أندريه ميكيل
البير ميمي
فيليب بواييه
ميشيل شايو
باسكال كينيار

الناشرون

بيير برنار (دار سندباد)
ميشيل شودكيفيتس (دار سوي)
آنيا شيفالييه (دار غاليمار)
يانيك غيو (دار غاليمار)
أوديل كاي (دار لاتيس)

النقاد

جان جاك بروشييه
فيليب كاردينال

السِّير والأعمال

سهيل ادريس

ولد سهيل ادريس عام 1925 في بيروت بلبنان ، وقد حاز على شهادة الدكتوراة بالإضافة إلى دبلوم المدرسة العليا للصحافة في باريس .

وبعد أن درس الصحافة والترجمة بين عام 1953 و 1961 في بيروت أسس مجلة الآداب للنشر .

يضاف إلى ذلك أن سهيل ادريس هو أحد مؤسسي اتحاد الكتّاب اللبنانيين ، كما أنه عضو في اتحاد الكتّاب الأفريقيين ـ الآسيويين ، وفي اتحاد الكتّاب العرب . وهو أيضاً عضو نقابة الناشرين اللبنانيين واتحاد الناشرين العرب .

أعماله

القصص القصيرة

أشواق ، 1947
نيران وثلوج ، 1948
كلهن نساء ، 1949
الدمع المر ، 1956
رحماك يا دمشق ، 1962
العراء ، 1972

الروايات

الحي اللاتيني ، 1953
الخندق الغميق ، 1956
أصابعنا التي تحترق ، 1962

مسرحيات

زهرة من دم ، 1965

دراسات

القصة في لبنان ، 1965

معاجم

المنهل ، معجم عربي ـ فرنسي ألفه بالاشتراك مع جبور عبد النور ، 1970 ، بيروت

الترجمات

نقل سهيل ادريس إلى العربية حوالي خمس عشرة رواية فرنسية ، وخصوصاً روايات سارتر وكامو . هذا وقد ترجمت قصصه القصيرة إلى العديد من اللغات . ولكن لم يترجم أي شيء من أعماله حتى الآن إلى اللغة الفرنسية .

طاهـر بن جـلون

ولد طاهر بن جلون في مدينة فاس بالمغرب الأقصى عام 1944 . ثم نشأ وكبر في طنجة . وبعد أن حصل على شهادة الدكتوراة في الطب النفسي من باريس استقر فيها بشكل دائم منذ عام 1971 . طاهر بن جلون شاعر وكاتب وصحفي ، وقد تلقى جائزة الصداقة الفرنسية ـ العربية عام 1976 على كتابه « أشجار اللوز ماتت من
... ١٢ حصل مؤخراً على جائزة غونكور عن روايته « الليلة المقدسة » . وقد
اللغة العربية ونشرت في تونس (مطبوعات سيريس) : « موها
، و« صلاة الغائب » .

مسشورات دينويل ، 1973
ـ المنفرد ، منشورات دينويل ، 1976
موها المجنون ، موها العاقل ، منشورات سوي ، 1978 .
صلاة الغائب ، منشورات سوي ، 1981
ابن الرمل ،منشورات سوي 1985
مرسيليا في صباح الأرق ، منشورات الزمن الموازي (Le Temps Parallele) ، 1986
الليلة المقدسة ، منشورات سوي ، 1987

مسرح

خطيئة الماء ، منشورات أكت سود (Actes Sud) ، 1984

شعر

رجال مكفنون بالصمت ، منشورات اتلانتس (الدار البيضاء) ، 1971

ندوب الشمس ، منشورات ماسبيرو ، 1972

خطاب الجمل ، منشورات ماسبيرو ، 1974

أشجار اللوز ماتت من جروحها ، منشورات ماسبيرو ، 1976

في غفلة من الذكرى ، منشورات ماسبيرو ، 1981

مقالات

أعلى درجات العزلة ، 1977

الضيافة الفرنسية ، 1984

فؤاد التكرلي

ولد فؤاد التكرلي عام 1927 في بغداد .
وبعد أن أكمل دراسة الحقوق أصبح قاضياً عام 1956 .
وقد ساهم في تأسيس اتحاد الكتّاب العراقيين عام 1970 .

أعماله

الوجه الآخر (قصص قصيرة) ، 1960

الرجع البعيد (رواية) ، 1980

الصخرة ، حواريات (مسرح)

ترجمات فرنسية

ترجمت رواية « الرجع البعيد » إلى الفرنسية من قبل مارتين فيدو ورشيدة تركي
وصدرت لدى منشورات لاتيس عام 1985

جبـرا ابراهـيم جبـرا

جبرا ابراهيم جبرا كاتب ورسام وشاعر من أصل فلسطيني . ولد في بيت لحم عام 1920 . ويعيش في بغداد منذ عام 1948 . وهو أستاذ آداب في جامعة بغداد ، ويمارس أيضاً مهنة الصحافة . كما أنه رئيس الرابطة العراقية لنقاد الفن ورئيس لجنة التحكيم الخاصة بمهرجان الفيلم العربي في بغداد . يضاف إلى ذلك أنه كاتب مكثر . فقد نشر أكثر من خمسين كتاباً في الدراسات والبحث والترجمة (شكسبير وفوكنر وبيكيت الخ) أو الرواية والشعر . وقد منح جائزة « تارغا أوروبا » من معرض روما الفني عام 1982 ، ثم جائزة المؤسسة الكويتية للتنمية والتربية عام 1987 .

أعماله

الروايات

عرق وبدايات من حرف الياء ، 1956 و 1981 و 1986

صيادون في شارع ضيق ، صدرت بالانكليزية عام 1960 ثم بالعربية عام 1985

صراخ في ليل طويل ، 1955

السفينة ، 1970

البحث عن وليد مسعود ، 1978

عالم بلا خرائط (بالتعاون مع عبد الرحمن منيف) ، 1983

الغرف الأخرى ، 1984

الملك الشمس (سناريو روائي) ، 1985

البئر الأولى ، 1987

الشعر

تموز في المدينة ، 1959 و 1981

المدار المغلق ، 1964 و 1981

لوعة الشمس ، 1979 و 1982

الدراسات والأعمال النقدية

الحرية والطوفان ، 1960 و 1981

Art in Iraq Today ، 1961
الرحلة الثامنة ، 1968 و 1980
الفن العراقي المعاصر ، 1972
جواد سليم ونصب الحرية ، 1974
النار والجوهر ، 1975 و 1980
ينابيع الرؤيا ، 1979
The Grass Roots of Iraqi Art ، 1983
الفن والحلم والفعل ، 1986
جذور الفن العراقي ، 1986
القدس (للأحداث) ، 1986

العمارة

بغداد بين الأمس واليوم (مع احسان فتحي) ، 1987

ترجمة انكليزية

The Ship ، ترجمها عدنان حيدر وروجيه آلان ، منشورات The Continents Press ، 1982

لم تترجم أعمال جبرا ابراهيم جبرا حتى الآن إلى الفرنسية ، ولكن روايتين من رواياته هما الآن قيد الترجمة :

السفينة (Le Navire)

البحث عن وليد مسعود (A La recherche de Walid Massoud)(*) .

أميل حبيبي

ولد اميل حبيبي عام 1922 في مدينة حيفا الفلسطينية حيث لا يزال يعيش حتى الآن . وهو يرأس تحرير جريدة « الاتحاد » العربية اليومية في حيفا . وقد كتب اميل حبيبي الروايات والقصص القصيرة والمسرح ، وترجم إلى عدة لغات منها العبرية والانكليزية والروسية والبلغارية وأخيراً الفرنسية عام 1987 .

* صدرت الترجمة عن دار لاتيس عام 1989 .

أعماله

القصص القصيرة

سداسية الأيام الستة ، 1974

الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل ، 1974

اخطية ، 1985

الترجمات الفرنسية

ترجمت رواية سعيد أبي النحس المتشائل إلى الفرنسية من قبل جاك باتريك غيوم ، وصدرت عن دار غاليمار الباريسية .

ادوار الخـراط

ولد ادوار الخراط في الاسكندرية عام 1926 في عائلة تعود في أصولها إلى مصر العليا . وبعد أن نال شهادة الليسانس في الحقوق عام 1946 ، اشتغل بالوظائف الرسمية واحتل عدة مناصب إدارية . وقد ساهم بين عامي 1959 ، 1984 في تأسيس منظمة التضامن بين الشعوب الافريقية ـ الآسيوية ، ثم أصبح سكرتيراً عاماً لاتحاد الكتّاب الافريقيين ـ الآسيويين .

ادوار الخراط روائي وكاتب قصة قصيرة وناقد أدبي وناشر . فقد ساهم في تحرير وطبع عدة مجلات . كما ونقل إلى العربية عدة كتب أساسية من الأدب الأوروبي والافريقي ـ الآسيوي . كما واشتغل فترة طويلة في البرنامج الثقافي للإذاعة المصرية . وهو الآن يكرس جل وقته لمهنة الكتابة .

أعماله

القصص القصيرة

حيطان عالية ، 1959

ساعات الكبرياء ، 1972

اختناقات العشق والصباح ، 1963

ترابها زعفران ، 1985

الروايات

رامة والتنين ، 1980
محطة سكة الحديد ، 1985
الزمن الآخر ، 1985
أضلاع الصحراء ، 1987

لم يترجم لادوار الخراط أي عمل حتى الآن إلى اللغة الفرنسية .

اليـاس خـوري

ولد الياس خوري في 12 تموز / يوليو عام 1948 في بيروت . وهو روائي وناقد أدبي ، كما أنه يمارس مهنتي الصحافة والتعليم بالجامعة .

أعماله

الروايات

عن علاقات الدائرة ، 1977
الجبل الصغير ، 1977
أبواب المدينة ، 1981
الوجوه البيض ، 1981

القصص القصيرة

المبتدأ والخبر

نقد ومقالات

تجربة البحث عن أفق ، 1974
غسان كنفاني ، أديباً وإنساناً ومناضلاً ، 1978
دراسات في نقد الشعر ، 1979
الذاكرة المفقودة ، 1983

زمن الاحتلال ، 1985

الترجمات

صدرت مؤخراً في باريس ترجمة روايته « الجبل الصغير » . قام بالترجمة سعدية زعيم وكريستيان دو مونتيلا ،وصدرت عن منشورات آرليا ، 1987 .

هـاني الراهـب

هاني الراهب روائي وباحث سوري ، ولد عام 1939 في قرية مشقيتا في محافظة اللاذقية بسورية . وعمل استاذاً للأدب الانكليزي في جامعة دمشق ، ويدرّس حالياً المادة نفسها في جامعة الكويت .

أعماله

الروايات

المهزومون ، 1961

شرخ في تاريخ طويل ، 1970

ألف ليلة وليلتان ، 1977

الوباء ، 1982

بلد واحد اسمه العالم ، 1986

القصص القصيرة

المدينة الفاضلة ، 1969

جرائم دون كيشوت ، 1978

دراسات

الشخصية الصهيونية في الرواية الانكليزية .

هذا وقد ترجم هاني الراهب إلى الاسبانية والروسية واليابانية .

حنان الشيخ

ولدت حنان الشيخ عام 1945 في جنوب لبنان . وقد نشأت في بيروت ثم أتمت دراستها في القاهرة قبل أن تشتغل كمحررة في عدة صحف لبنانية كالحسناء والمجلة النسائية والنهار . وهي تعيش الآن في لندن وتكرس نفسها كلياً للأدب .

أعمالها

الروايات

انتحار رجل ميت ، 1966
فارس الشيطان ، 1975
حكاية زهرة ، 1980

قصص قصيرة

وردة الصحراء

ترجمت روايتها حكاية زهرة إلى الفرنسية وصدرت عن منشورات لاتيس عام 1985 .

بهاء طاهر

ولد بهاء طاهر عام 1935 في الجيزة بمصر . وهو ينتمي إلى أسرة تعود في أصولها إلى منطقة الكرنك بمصر العليا . وبعد أن أنجز دراسته في مجال التاريخ وعلوم الاعلام من صحافة وغيرها في جامعة القاهرة ، راح يشتغل في البرنامج الثقافي للإذاعة المصرية بين عامي 1957 ـ 1975 . ثم عمل بعدئذ في عدة منظمات دولية . وهو يشتغل منذ عام 1981 كمترجم في منظمة الأمم المتحدة بجنيف . كما أن بهاء طاهر عضو في الجمعية العامة لاتحاد الكتّاب المصريين منذ عام 1975 .

أعماله

الروايات

قالت ضحى ، 1985

شرق النخيل ، 1985

قصص قصيرة

الخطوبة ، 1972

بالأمس حلمت بك ، 1974

أنا الملك جئت ، 1985

في النقد الأدبي

(10) مسرحيات مصرية ، 1985

ترجم بهاء طاهر إلى الروسية والانكليزية . وقد ترجمت إحدى قصصه القصيرة « في حديقة غير عادية » إلى الفرنسية .

عبد السلام العجيلي

ـ ، ، حل فكر . ولد عام 1919 في مدينة الرقة
' س السياسة لفترة من الزمن وانتخب
'ستلم وزارة الخارجية والثقافة
إلى مهنة الطب والأدب
، مهنته .

الروايات

باسمه بين الدموع ، 1959

ألوان الحب الثلاثة ، 1973 (بالاشتراك مع أنور قصيباتي)

قلوب على الأسلاك ، 1974

أزاهير تشرين المدماة ، 1977

المغمورون ، 1979

قصص قصيرة

بنت الساحرة ، 1948

ساعة الملازم ، 1951

قناديل اشبيلية ، 1956

الحب والنفس ، 1959

الخائن ، 1960

الخيل والنساء ، 1965

فارس مدينة القنيطرة ، 1971

حكايات مجانين ، 1972

الحب الحزين ، 1979

رصيف العذراء السوداء ، 1960

مقالات ومحاضرات

حكايات من الرحلات

أحاديث العشيات

دعوة إلى السفر

السيف والتابوت

المقامات

عيادة في الريف

أشياء شخصية

سبعون دقيقة حكايات

وجوه الراحلين

جمال الغيطاني

ولد جمال الغيطاني عام 1945 في عائلة ريفية من مصر العليا . ولكنه تربى وكبر في حي شعبي مشهور من أحياء القاهرة يدعى الحسين . وهو عصامي علّم نفسه وابتدأ يكتب القصص القصيرة عام 1959 ثم نال الجائزة الأدبية القومية عام 1980 . ويساهم جمال الغيطاني في عدة صحف ومجلات مصرية .

أعماله

الروايات

الزيني بركات ، 1971
وقائع حارة الزعفراني ، 1976
الرفاعي ، 1978
خطط الغيطاني ، 1981
كتاب التجليات : السفر الأول ، 1983
السفر الثاني ، 1985
السفر الثالث ، 1986

القصص القصيرة

أوراق شاب عاش منذ ألف عام ، 1969
أرض . . . أرض ، 1972
الزويل ، 1975
الحصار من ثلاث جهات ، 1975
حكايات غريب ، 1976
ذكر ما جرى ، 1977
اتحاف الزمان بحكاية جلبي السلطان ، 1983

دراسات وشهادات

المصريون والحرب ، 1974
حراس البوابة الشرقية ، 1975
نجيب محفوظ يتذكر ، 1980
مصطفى أمين يتذكر ، 1983
ملامح القاهرة في ألف عام ، 1983
اسبلة القاهرة ، قاهريات ، 1984

أحمد المديني

ولد أحمد المديني في المغرب عام 1948 . حاز على شهادة ليسانس في الآداب وعلى دبلوم دار المعلمين العليا . عمل مشرفاً على القسم العربي في المجلة الأدبية « أنفاس » وعلى الصفحة الثقافية والملحق الثقافي الأسبوعي في جريدة المحرر .

يعمل منذ عام 1979 في التدريس الجامعي في المغرب وفرنسا وبريطانيا .

كان بين عامي 1972 و 1976 عضواً في المكتب المركزي لاتحاد الكتّاب المغاربة .

أعماله

القصص القصيرة

العنف في الدماغ ، الدار البيضاء ، 1971

سفر الإنشاء والتدمير ، الدار البيضاء ، 1978

الطريق إلى المنافي ، بيروت ، 1985

المظاهرة ، الدار البيضاء ، 1986

الروايات

زمن بين الولادة والحلم ، الدار البيضاء ، 1976

وردة للوقت المغربي ، بيروت ، 1982

الجنازة ، الدار البيضاء ، 1987

الشعر

برد المسافات ، بيروت ، 1982

الدراسات الأدبية

فن القصة القصيرة في المغرب : حركة النشأة والتطور والاتجاهات ، بيروت ، 1980

أسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر ، بيروت ، 1985

في الأدب المغربي المعاصر ، الدار البيضاء ، 1985

في أصول الخطاب النقدي الجديد (ترجمة) ، بغداد ، 1987

حنا مينة

ولد حنا مينة في اللاذقية في سوريا عام 1924 ، وهو رجل عصامي علّم نفسه بنفسه . تنقل بعدة مهن قبل أن يكتب في الصحافة وينصرف إلى الكتابة الروائية . وهو أحد المؤسسين لرابطة الكتّاب السوريين ، ثم لاتحاد الكتّاب العرب . يمارس اليوم وظيفة مدير المكتب الصحفي في وزارة الثقافة والارشاد القومي في سورية .

أعماله

الروايات

المصابيح الزرق ، 1954
الشراع والعاصفة ، 1956
الثلج يأتي من النافذة ، 1969
الشمس في يوم غائم ، 1973
الياطر ، 1975
بقايا صور ، 1975
المستنقع ، 1977
المرصد ، 1980
حكاية بحار ، 1981
الدقل ، 1982
المرفأ البعيد ، 1983

قصص قصيرة

الأبنوسة البيضاء ، 1978
من يذكر تلك الأيام ، 1974

الدراسات

ناظم حكمت ، 1973
ناظم حكمت ثائراً ، 1980
هواجس في التجربة الروائية ، 1982
أدب الحرب

الترجمات الفرنسية

ترجم عبد اللطيف اللعبي رواية « الشمس في يوم غائم » وصدرت عن اليونسكو عام 1986 .

الطاهر وطار

ولد عام 1936 في قرية سدراتة الواقعة في الشرق الجزائري ، وهو صحفي وروائي . فقد ساهم كصحفي بين عامي 1962 ـ 1963 في تأسيس جريدتين : الأولى هي « الجماهير » ، والثانية « الأحرار » . ثم أشرف بين عامي 1972 ـ 1974 على إخراج الملحق الأدبي الأسبوعي الخاص بجريدة الشعب .

وأما كروائي فقد ابتدأ بنشر أعماله في الصحف منذ عام 1955 .

أعماله

المسرح

الهارب ، 1968

الروايات

الزلزال ، 1974

الآس ، 1978

عرس بغل ، 1978

الحوات والقصر ، 1980

العشق والموت في الزمان الحراشي ، 1980

قصص قصيرة

دخان في قلبي ، 1962

الطعنات ، 1971

الشهداء يعودون هذا الأسبوع ، 1974

رمانة ، 1971

الترجمات الفرنسية

الزلزال ، ترجمها إلى الفرنسية مارسيل بوا ، الجزائر ، المنشورات الوطنية ، 1981 .

الآس ، ترجمها إلى الفرنسية بوزيد كوزة وادريس البخاري وجمال الدين بن شيخ ، منشورات « تامب اكتويل » ، 1983 .

عرس بغل ، ترجمها إلى الفرنسية عمار ابادة ، منشورات ميدور ، 1986 .

هذا وقد ترجم الطاهر وطار إلى الروسية والاوزبكية والبلغارية والبولونية والبرتغالية واليونانية والفيتنامية .

آسيا جبار

ولدت آسيا جبار في عام 1936 بمدينة شرشل في الجزائر . وقد كانت المرأة الجزائرية الأولى والوحيدة حتى الآن التي قبلت في المعهد العالي للمعلمين بمدينة « سيفر » بفرنسا وذلك في عام 1955 .

كتبت آسيا جبار مؤلفاتها باللغة الفرنسية . وقد وسعت من إطار تعبيرها إلى المجال السمعي البصري فحققت فيلمين باللغة العربية :

عيد النساء في جبل شينوا (1978) الذي حصل على جائزة مهرجان البندقية في عام (1979)

الزربة أو أغنيات النسيان (1982)

أعمالها الأدبية

العطش ، 1957

المتلهفون ، 1958

أطفال العالم الجديد ، 1962

القبرات الساذجة ، 1967

نساء الجزائر في شقتهن ، 1977

الحب ، الفانتازيا ، 1985

الظل سلطاناً ، 1987

كما قامت آسيا جبار بترجمة عدد من الكتاب العرب المعاصرين إلى الفرنسية .

مطاع صفدي

ولد مطاع صفدي عام 1929 وتابع دراساته الجامعية في دمشق . ثم عمل مدرساً للفلسفة في عدة مدارس ثانوية وفي جامعة دمشق .

كتب كثيراً من الأعمال في مجالات الفلسفة والنقد الأدبي والرواية والقصص والمسرح .

من أهم أعماله :

الروايات

جيل القدر ، 1960

ثائر محترف ، 1961

مدينة الأنهر السبعة ، 1966

القصص

أشباح أبطال ، 1959

المسرح

الآكلون لحومهم ، 1959

الدراسات

الثوري والعربي الثوري ، 1959

الحرية والوجود ، 1962

الثورة في التجربة ، 1963

عبد الوهاب المؤدب

ولد عبد الوهاب المؤدب وتابع دراسته الجامعية في تونس ثم في جامعة السوربون .

يعيش الآن في باريس حيث يتابع إبداعه الأدبي بالفرنسية في مجالي الرواية والشعر كما يعمل مستشاراً أدبياً ومدير سلسلة لدى منشورات سندباد .

أعماله

الروايات

تاليسمانو ، 1979 (الطبعة الثانية 1987)

فانتازيا ، 1986

الشعر

قبر ابن عربي

كما كتب عدداً من الدراسات في المجلات الفرنسية المختصة وترجم إلى الفرنسية رواية الطيب صالح « موسم الهجرة إلى الشمال » .

خليل النعيمي

ولد خليل النعيمي في عام 1943 من أسرة بدوية في سورية . تابع دراسات الطب والفلسفة في دمشق قبل أن يتخصص في الجراحة بباريس .

استقر في باريس منصرفاً إلى مهنته كجراح وإلى الكتابة الأدبية .

أعماله

الروايات

الرجل الذي يأكل نفسه ، بيروت 1972

الشيء ، بيروت ، 1980

الخلعاء ، باريس ، 1987

الشعر

صور من ردود الفعل ، دمشق ، 1988

الدراسات

موت الشعر ، بيروت ، 1978

محمد برادة

ولد محمد برادة عام 1938 بالرباط ، حصل على إجازة في الأدب العربي من جامعة القاهرة وعلى دكتوراه الحلقة الثالثة من فرنسا . ويعمل الآن ناقداً أدبياً وأستاذاً محاضراً بجامعة محمد الخامس .

انتخب رئيساً لاتحاد كتّاب المغرب ثلاث مرات من 1976 إلى 1983 .

ترجم عن الفرنسية عدة كتب من بينها : الدرجة الصفر للكتابة ، لرولان بارت والخطاب الروائي ، لميخائيل باختين .

من أعماله

الرواية

لعبة النسيان ، الرباط ، 1987

القصص

سلخ الجلد ، بيروت ، 1979

محسن جاسم الموسوي

محسن جاسم الموسوي أستاذ جامعي وناقد أدبي ، وقد تخرج من جامعة بغداد أولاً ثم من جامعة هاليفاكس بكندا ثانياً ، وهناك حصل على الدكتوراة في الأدب . ثم درس اللغة الانكليزية والنقد الأدبي في جامعة بغداد ، وكان رئيساً لقسم الاتصالات فيها . ولكن محسن جاسم الموسوي هو صحفي أساساً . فقد ساهم في عدة صحف يومية ، وفي عدة برامج

إذاعية . وقد أصبح رئيساً لتحرير مجلة « آفاق عربية » منذ عام 1983 . كما أنه رئيس لجنة الشؤون الثقافية في وزارة الثقافة . يضاف إلى ذلك أنه الأمين العام لاتحاد الكتّاب العراقيين ، ورئيس رابطة النقاد العراقيين أيضاً .

أعماله (مؤلفات في النقد الأدبي)

باللغة الانكليزية

شهرزاد في انكلترا : النقد الانكليزي في القرن التاسع عشر لألف ليلة وليلة . منشورات القارات الثلاث (Three Continents Press) واشنطن ، 1981

الاتجاه التحديثي في القصة العراقية القصيرة (قيد الطبع)

الثقافة العربية في حالة انتقالية (قيد الطبع)

باللغة العربية

الموضوعات البرجوازية في الشعر ، بغداد ، 1971

الموضوع الثوري في التخييل العربي ، بغداد ، 1973

الثورة الجديدة : دراسات سياسية وثقافية ، بيروت ، 1973

الاتجاه التحديثي في القصة العراقية القصيرة ، بغداد ، 1982

الوقوع في لوحة مسحورة : ألف ليلة وليلة في النقد الأدبي الانكليزي ، بغداد ، 1982 وبيروت ، 1986

عصر الرواية ، بغداد ، 1986

الرواية العربية : الانبثاق ومرحلة الانتقال ، بغداد ، 1986

المتخيل والمعاش : أدب الحرب العراقي ، بغداد ، 1986

غالي شكري

ولد غالي شكري في منوف (جمهورية مصر العربية) بتاريخ 12 - 3 - 1935 من أبوين ينتميان إلى الصعيد المصري . تلقى تعليمه الأول في المدرسة الانجليزية ، وعمل فترة في التعليم ، ثم تفرغ نهائياً للنقد الأدبي . حصل على دبلوم الدراسات العليا والدكتوراة من جامعة السوربون في باريس . علّم في الجامعات اللبنانية والتونسية والفرنسية ، وأصدر ثلاثين كتاباً .

يعمل الآن ناقداً أدبياً في « الأهرام » المصرية ، كما يشرف على القسم الثقافي في مجلة « الوطن العربي » التي تصدر في باريس .

أعماله

الروايات

مواويل الليلة الكبيرة

في النقد الروائي

أزمة الجنس في القصة العربية

المنتمي : دراسة في أدب نجيب محفوظ

ثورة المعتزل : دراسة في أدب توفيق الحكيم

غادة السمان بلا أجنحة

أدب المقاومة

العنقاء الجديدة : صراع الأجيال في الأدب المعاصر

معنى المأساة في الرواية العربية (الجزء الأول)

جورج طرابيشي

ولد جورج طرابيشي في حلب بسورية عام 1939 وحصل على إجازة في الأدب العربي بجامعة دمشق عام 1961 .

اشترك في عدة صحف ومجلات عربية وكان رئيساً للتحرير في « الاشتراكية » و« دراسات عربية » .

كتب أعمال الفلسفة والنقد الأدبي وترجم كثيراً من الأعمال الأدبية والفلسفية (سارتر وبوفوار وماركس ولينين وغارودي وفرويد ، إلخ) .

أعماله

سارتر والماركسية ، 1964

الماركسية والمسألة الوطنية

الصراع الصيني ـ السوفييتي

استراتيجية الطبقات في الثورة

الماركسية والأيديولوجية

الشرق والغرب ،رجولة وأنوثة ، 1977

رمز المرأة في الرواية العربية ، 1981

عقدة أوديب في الرواية العربية ، 1982

امرأة ضد الأنوثة ، 1984

قاموس الفيلسوف ، 1987

ايف برجيه

ولد ايف برجيه عام 1934 في مدينة افينيون جنوبي فرنسا .حاز على شهادتي ليسانس في اللغة الانكليزية واللغة الفرنسية .

هو عضو في الهيئة العليا للآداب في فرنسا ، كما أنه عضو في لجان تحكيمية أدبية عديدة وناقد أدبي في المجلات التالية : الفيغارو والنوفل ابسرفاتور والاكسبريس ولو بوان .

أعماله

الروايات

الجنوب ، اقتبس وعرض في التلفزيون عام 1982

مجنون أمريكا ، منشورات غراسيه ، 1986

المحاولات

بوريس باسترناك ، منشورات سيغيريس ، 1959

ماذا يستطيع الأدب ؟ ، منشورات بلون ، 1965

هنود السهل ، منشورات دارغو ، 1978

مجلدات صور

أمريكا ، منشورات اندريه باريه ، 1970

اللوبرون ، منشورات شان ، 1978

قاعة عرض مجنون أمريكا ، منشورات الان بارتليمي

أورليان الجديدة ، منشورات الباسفيك

جان جاك بروشييه

ولد جان جاك بروشييه عام 1937 في مدينة ليون الفرنسية ، حاز على دبلوم دراسات عليا في الآداب الكلاسيكية . كان من المعارضين لحرب الجزائر . يعمل منذ عام 1967 كرئيس تحرير لمجلة « الماغازين ليتيرير » كما يشارك في برنامج تقدمه إذاعة « فرانس انتير» بعنوان القناع والريشة .

أعماله

المحاولات الأدبية

ماركيز ساد والسيطرة على الفريد

البير كاموا ، فيلسوف للصفوف الثانوية

روجيه فايان
مغامرة السورياليين

مذكرات

طفولة في ليون أيام الماريشال

الروايات

شاب حسن التربية ، 1978 ، جائزة السبعة
« اوديت جينونسو »
فيلا مارغوريت
كابوس ، 1975 ، جائزة ليفر انتير
صيحة الهجوم

هيكتور بيانشيوتي

ولد هيكتور بيانشيوتي في الأرجنتين وفي محافظة قرطبة بالتحديد ، وذلك في عائلة من منطقة البيامونت بإيطاليا . وهو يعيش في أوروبا منذ عام 1955 ، وفي باريس بالذات منذ عام 1961 . وهو عضو في لجنة قراءة المخطوطات بدار غاليمار ، كما أنه ناقد أدبي في جريدة « لوموند »

وقد حاز عام 1983 على الجائزة الكبرى للاشعاع في الأكاديمية الفرنسية . وكل أعماله كتبت بالأسبانية وترجمت إلى الفرنسية ما عدا روايته « بلا رحمة المسيح » التي كتبها بالفرنسية مباشرة .

أعماله

الروايات

الصحارى الذهبية ، منشورات دينويل ، 1967
أولئك اللواتي ترحلن في الليل ، منشورات دينويا ، 1967
هذه اللحظة التي تحتضر ، منشورات دينويل ، 1972
رسالة الفصول ، منشورات غاليمار ، 1977 ، جائزة ميديسيس
بلا رحمة المسيح ، منشورات غاليمار ، 1985 ،جائزة فيمينا

قصص قصيرة

الحب ليس محبوباً ، منشورات غاليمار ، 1983 ، جائزة أفضل كتاب أجنبي وجائزة (Point de Mire) للراديو والتلفزيون البلجيكي .

المسرح

الآخرون ، ليلة صيف ، منشورات غاليمار ، 1970

فريدريك تريستان

ولد فريدريك تريستان عام 1931 في مدينة سدان شرقي فرنسا ، وقد عاش لفترة طويلة في آسيا (في الصين وفيتنام وبيرماني وأندونوسيا) . وهو اليوم مشرف على سلسلة دراسات في منشورات « بالان » وعلى سلسلة فنية لدى هاشيت .

فريدريك تريستان روائي وكاتب مقالات ، وقد حاز على الجائزة الكبرى لجمعية أهل الأدب عام 1981 .

أعماله

الروايات

إله الذباب ، منشورات غراسيه ، 1959

القرد الذي يضاهي السماء ، منشورات بورجوا ، 1972

مذكرات إنسان آخر ، منشورات بورجوا ، 1975

الإشارة الحلزونية ، منشورات الاختلاف ، 1978

إنسان بلا اسم ، منشورات بلان ، 1980

بالتازار كوبر ، منشورات بالان ، 1980

الرماد والصاعقة ، منشورات بالان ، 1982

ولادة طيف ، منشورات بالان ، 1983

التائهون ، منشورات بالان ، 1983 ، جائزة غونكور

ابن بابل ، منشورات بالان ، 1986

مسرح السيدة بيرت ، منشورات بالان ، 1986

المحاولات الأدبية

العالم بالمقلوب ، منشورات هاشيت ، 1980

الإغراءات ، منشورات بالان ، 1981

عين هيرمس ، منشورات ارتو ، 1982

فينسيا ، منشورات شان فالون

ميدوس ، منشورات ليتر فيف

هونغ ، منشورات بالان ، 1986

وقد ترجمت أعمال فريدريك تريستان إلى الانكليزية والألمانية والاسبانية والعبرية والسويدية والهولندية ،إلخ . . .

ريجين ديفورج

ولدت ريجين ديفورج في مونت موريون في غربي فرنسا حيث نشأت في مؤسسات دينية . بعد أن أشرفت على عدة مكتبات ، أسست عام 1968 دار نشر فأصبحت أول امرأة ناشرة في فرنسا . وهي تمضي وقتها اليوم بين دار النشر وبين الكتابة الروائية .

ريجين ديفورج عضوة في لجنة تحكيم جائزة فيمينا وفي جمعية أهل الأدب وفي « البن الكلوب » (Pen Clup) وفي اللجنة الاستشارية للغة الفرنسية .

أعمالها

الروايات

بلانش ولوسي ، 1976
الدفتر المسروق ، 1978
أولاد بلانش ، 1982
101 جادة هانري مارتان ، 1983
الشيطان ما يزال يضحك حتى الآن ، 1985
حباً بماري سالا ، 1986

ميشيل ديغي

ولد ميشيل ديغي في باريس عام 1920 . وقد حصل على شهادة التبريز في الفلسفة ثم راح يدرس كأستاذ للأدب في جامعة باريس الثامنة (فانسان سابقاً) . وهو عضو في لجنة قراءة المخطوطات في دار غاليمار الشهيرة . يضاف إلى ذلك أنه شاعر وناشر .

وقد أسس مجلة « الشعر » التي استمرت في الصدور بين عامي 1964 و 1968 . ثم أسس فيها بعد مجلة « شعر » (POESIE) التي يرأس تحريرها منذ عام 1977 .

أعماله

مقاطع متفرقة من المساحة ،منشورات غاليمار ، 1950 ، جائزة فينيون
القاتلات ،منشورات ج . ب . اوزوالد ، 1959
قصائد من شبه الجزيرة ، منشوارت غاليمار ، 1962
عالم توماس مان ،منشورات بلون ، 1962
شهادات ، منشورات شان فالون
أشياء الشعر والقضية الثقافية ، منشورات هاشيت
قنوات الطواحين ، منشورات غاليمار ، 1964
وقيل انه . . . . . . ، منشورات غاليمار ، 1966
عقود ، منشورات غاليمار ، 1966
قصة الانتكاسات ،منشورات بروميس ، 1968
إدوار ،منشورات غاليمار ، 1969
قصائد (1960 ـ 1970) ، منشورات غاليمار ، 1973
قبر دوبلاي ،منشورات غاليمار ، 1973
كؤوس ، منشورات أوريجين ، 1974
ممنوع الإقامة ، منشورات الانير غومين ، 1975
تضاريس ، منشورات داتولييه ، 1975
مختصرات معهودة ،منشورات أورانج اكسبورت المحدودة ، 1977
متاهات ، منشورات سوي ، 1979
مصنوع في الولايات المتحدة ، منشورات سوي ، 1979
واحد بواحد ،منشورات غاليمار ، 1981
آلة الزواج أو ماريفو ، منشورات غاليمار ، 1982
الراقدون ، منشورات غاليمار ، 1985

ديديه ديكوان

ولد ديدييه ديكوان بضواحي باريس عام 1945 . وقد ابتدأ حياته العملية كصحفي في جريدة « فرانس سوار » ثم في جريدة « الفيغارو » وفي المجلة الأسبوعية « ف . س . د » (V.S.D) .

وهو روائي وكاتب مسرحيات . كما أنه كتب سيناريوهات عديدة للمخرجين التالية أسماؤهم : مارسيل كارني وهنري فيرنوي وجان كلود بريالي ومارون بغدادي . وقد أخرج أول فيلم طويل له عام 1980 بعنوان : الليلة الأخيرة . كما أنه رئيس جمعية أهل الأدب في فرنسا .

أعماله

المسرح

لورانس
غرفة طفل هادىء

المحاولات الأدبية

ثلاثة مليارات من الرحلات ،منشورات سوي ، 1975
إنه يشبه الله ، منشورات جوليار ، 1975
كان فرحة .. أندرسن ، منشورات رامسي ، 1982

الروايات

إدانة الحب ، منشورات سوي ، 1966
ولادة ،منشورات سوي ، 1967
لورانس ، منشورات سوي ، 1969 ، جائزة ماكس بارتو
اليزابيت أو الله وحده يعلم ، منشورات سوي 1980 ، جائزة لجان التحكيم الأربع عام 1981
ابراهام من بروكلين ، منشورات سوي ، 1981 ، جائزة المكتبات 1982 (أعيد نشرها في سلسلة بوان للرواية عام 1983)
أولئك الذين سيحبون بعضهم بعضاً ، منشورات سوي ، 1973
شرطي ، منشورات سوي ، 1975 (أعيد نشرها في سلسلة بوان للرواية عام 1987)
جون الجحيم ، منشورات سوي ، 1977 . جائزة غونكور 1977 (أعيد نشرها في سلسلة بوان للرواية عام 1985)

الليلة الأخيرة ،منشورات بالان . 1978
ليلة الصيف : منشورات بالان ، 1979
ابن بحر الصين ،منشورات سوي ، 1981 ،جائزة دراكار 1982) أعيد نشرها في سلسلة بوان للرواية عام 1982)
الحيوانات الثلاثة لباب أورزوف . منشورات سوي . 1983
بياتريس في الجحيم ، منشورات ليو كومان ، 1983
العذراء المقدسة ذات عينين زرقاوين ، سوي ، 1984
تشريح جثة نجمة ، منشورات سوي ، 1987

كتب للأطفال

على العكس (O'contraire) منشورات لافون ، 1976
الكتاب المقدس موضحاً برسوم الأطفال ، منشورات كالمان ليفي ، 1980
عشيرة الكلب الأزرق ، سلسلة ، منشورات هاشيت ، 1983

آلان روب غرييه

ولد آلان روب غرييه في مدينة بريست غربي فرنسا عام 1922 . وبعد أن قام بدراسات في حقل الزراعة أثناء الحرب العالمية الثانية اشتغل كمهندس زراعي . وقد أقام في المغرب وغينيا وجزر الانتيل .

وبدءاً من عام 1960 راح يوزع وقته بين الرواية والسينما (فقد كتب سيناريو فيلم « العام الفائت في مارنباد » للمخرج آلان رينيه ، كما أخرج أفلاماً أخرى عديدة) .

أعماله

(معظمها منشور لدى دار مينوي إلا في حال إشارة مخالفة)

الروايات

قاتل الملك ، كتبت عام 1949 ونشرت عام 1978
الممحاة ، 1953
المتلصص ، 1955

الغيرة ، 1957
في المتاهة ، 1959
العام الفائت في مارينباد ، سيناريو روائي ، 1961
الخالدة ، سيناريو روائي ، 1963
بيت المواعيد ، 1965
مشروع من أجل ثورة في نيويورك ، 1970
الانزلاق التدريجي نحو اللذة ، سيناريو روائي ، 1974
موقع مدينة شبحية ، 1976
الجميلة الأسيرة ، 1976 (مع رسوم ر . ماغريت) منشورات مكتبة الفنون
ذكريات المثلث الذهبي ، 1978
جن ، 1981

قصص قصيرة

لحظات خاطفة ، 1962

مقالات

نحو رواية جديدة ، 1963

أشياء متفرقة

أحلام الصبايا (صور د . هاميلتون) . منشورات روبر لافون ، 1971

جان مارك روبيرتس

ولد جان مارك روبرتس عام 1954 في باريس ، وهو روائي ومستشار أدبي .
نقلت روايتان من رواياته إلى الشاشة وشارك في اقتباسهما إلى السينما . وظهر الفيلمان ، الأول بعنوان « قضية غريبة » (عن رواية « قضايا غريبة ») الذي حاز على جائزة لوي دولوك 1981 والثاني « ليرفع إصبعه كل من يتقاضى راتباً مرتفعاً » (عن رواية « الحيوانات الفضولية ») ، كما أنهى حديثاً اقتباس رواية « صديق فانسان » إلى السينما .

أعماله

أيام السبت والأحد والأعياد ، 1972 ،جائزة فنيون
صغار يشبهون فيرلين ، 1973
بودلير واللصوص ، 1973
ما يناسب من الأمور ، 1974
الكوميديا الخفيفة ، 1975
النوم المضطرب ، 1977
أطفال الصدفة ، 1978
الحيوانات الفضولية ، 1980
قضايا غريبة ، 1979 ، جائزة رينودو
صديق فانسان ، 1982 وأعيد طبعها عامي 1983 و 1984
صورة شديدة الشبه ، 1983
خبيث ، 1985

بيير جان ريمي

ولد بيير جان ريمي عام 1937 في أنجوليم (جنوب فرنسا) . بعد أن تابع دراسات في العلوم السياسية والحقوق والفلسفة وعلم الإجتماع وبعد أن تخرج من المعهد القومي للإدارة عام 1963 عمل في السلك الديبلوماسي (هونغ كونغ ، بكين ، لندن) ثم شغل عدة مناصب في باريس . يشغل اليوم منصب مدير العلاقات الثقافية والعلمية والتقنية في وزارة الخارجية .

أعماله

نهب قصر الصيف ، 1971 ، جائزة رينودو
قطار الشرق السريع
الصيف الأخير ، 1983
قطار الشرق السريع / 2 ، 1984
كوميديا إيطالية ، 1984

مدينة خالدة ، 1987 ، الجائزة الكبرى للرواية من الأكاديمية الفرنسية
قصور في ألمانيا ، 1987

فيليب سولرس

ولد فيليب سولرس عام 1936 في بوردو (جنوبي فرنسا) ،وقد تابع دراساته العليا من أجل التهيئة للمدارس الكبرى في سانت جنفييف التابعة لليسوعيين في فرساي . وبعدئذٍ تابع دراساته في باريس . فيليب سولرس روائي وكاتب مقالات ، وقد أسس عام 1960 مجلة « كما هو » (Tel Quel) والسلسلة الملحقة بها في دار سوي للنشر . وفي عام 1983 أسس مجلة « اللانهائي (L'Infini) والسلسلة التابعة لها في دار غاليمار ، وما زال يشرف عليهما .

أعماله

الروايات

وحدة غريبة ، منشورات سوي وكتاب الجيب ، 1954
البستان ، منشورات سوي ، 1961 ،جائزة ميديسيس
مأساة ، منشورات سوي ، 1965
أعداد ،منشورات سوي ، 1968
قوانين ،منشورات سوي ، 1972
آش (H) ، منشورات سوي ، 1973
جنة ، منشورات سوي ، 1981
نساء ، منشورات غاليمار ، 1983
صورة مقامر ، منشورات غاليمار ، 1985
جنة رقم(2) ، منشورات غاليمار ، 1986
القلب المطلق ، منشورات غاليمار ، 1987

المقالات

الوسيط ، منشورات سوي ، 1963
منطق ، منشورات سوي ، 1968 (استعيدت هذه المقالات في كتاب « الكتابة والتجربة الخاصة بالتخوم » ، منشورات بوان سوي ، 1972)

حول المادية ، منشورات سوي ، 1971 و 1974
نظرية الاستثناءات ، منشورات غاليمار ، 1976

مقابلات

رؤيا في نيويورك ، منشورات غراسيه ، 1971 ودينويل ، 1973

حول فيليب سولرس

رولان بارت : فيليب سولرس كاتباً ، 1979

جورج أوليفييه شاتورينو

ولد جورج أوليفييه شاتورينو عام 1947 في باريس .

وبعد أن قام بدراسات في الأدب الإنكليزي في جامعة السوربون مارس عدة مهن . كموظف في البنك وأستاذ وعامل وموظف في مكتبة عامة وبائع للحاجيات القديمة والخ . . .

أعماله

الروايات

المجنون في زورق الإنقاذ ، منشورات غراسيه ، 1973
الرسل ، منشورات غراسيه ، 1974 ، منحتها مجلة « الأنباء الأدبية » (Les Nouvelles Litteraires) جائزتها الكبرى
ماتيو شان ،منشورات غراسيه ، 1978
ملكة الأحلام ، منشورات غراسيه ، 1982 ، جائزة رينودو
مؤتمر علم الأشباح ، منشورات غراسيه ، 1985
الدرج السري ، منشورات غراسيه ، 1986

قصص قصيرة

ناقلة الفحم الجميلة ، منشورات غراسيه ، 1976
الروضة ، منشورات بالان ، 1978
البطل المجروح في الذراع ، منشورات غراسيه ، 1987

ادموند شارلرو

عاشت ادموند شارلرو طفولة متجولة بين براغ وروما بسبب انتمائها إلى اسرة ديبلوماسية . وعندما اندلعت الحرب العالمية الثانية كانت تعيش في مارسيليا وتحضر شهادة التمريض . وقد عينت في قسم الإسعاف بقطاع فردان لكي تقدم مساهمتها في الحرب كممرضة . ولكنها سرعان ما عادت إلى مرسيليا بعد الهزيمة الكبرى للجيش الفرنسي .

ثم قدمت لكي تستقر في باريس بعد الحرب ، وراحت تعمل كصحفية في المجلة النسائية « Elle » (هي) ثم أصبحت رئيسة تحرير الطبعة الفرنسية لمجلة « فوغ » (Vogue) الأمريكية بين عامي 1950 و 1966 .

أعمالها (في منشورات غراسيه)

مسلة لرجل هجين ، دون جوان النمسا
نسيان باليرم ، 1966 ، جائزة غونكور
هي ، ادريين ، 1971
الشاذة أو مساري الشانيل ، 1974
طفولة صقلية (حسب رواية فولكو دي فيردورا) 1981

شانتال شواف

ولدت شانتال شواف في نولون ، إحدى ضواحي باريس ، عام 1943 . أمضت طفولتها وشبابها في باريس . بدأت الكتابة في السادسة من عمرها وهي تتفرغ اليوم للكتابة الأدبية . سافرت إلى العديد من البلدان ولا سيما أوروبا والبلدان العربية وأمريكا الشمالية .

أعمالها

رافدة المذبح ، حلم اليقظة ، 1974
القلب التابوت (Cercoeur) ، 1975
اللحم الدافىء ، 1976
قمح البذار ، 1976

الشمس والأرض ، 1977
امغر ، 1978
أمومة ، 1979
الأرض البائرة ، 1980
شفقيات ، 1981
مساحات الرعد ، 1982
الوادي القرمزي ، 1984
الوينا ، رواية ساحرة ، 1985
داخل الساعات ، 1987

جاك ألان ليجيه

ولد جاك ألان ليجيه عام 1947 في ساناري في محافظة الفار بفرنسا . وبعد أن نال شهادة الماجستير في مجال الفلسفة الجمالية حصل على شهادة السيميائيات والدلالة من المدرسة التطبيقية للدراسات العليا في باريس . ثم قام بدراسات موسيقية أيضاً . وهو الآن يكرس نفسه للرواية والموسيقى والمسرح . هذا وقد تم إخراج روايتيه « مونسينور » و « حبي الأول » سينمائياً .

أعماله

الروايات

بيينغ (Being) (الموقع باسم ميلموث) . منشورات بورجوا ، 1969
الأزرق الأزرق (الموقع باسم داشييل هدايات) ، 1971
كتاب الموتى ـ الأحياء (الموقع باسم هدايات) ، 1972
حبي الأول ، منشورات غراسيه ، 1973
سيلفا أوسكورا ، منشورات فلاماريون ، 1974
سماء شديدة الهشاشة ،منشورات غراسيه ، 1975 ،جائزة الشرف
مونسينيور ، منشورات لافون ، 1976
كابريتشيو ، منشورات لافون ، 1978
ساعة النمر ، منشورات لافون ، 1979

مونسينيور رقم (2) ، منشورات لافون ، 1981
شارع المحيط ،منشورات فلاماريون ، 1982
الحباك المسالمة ، منشورات فلاماريون ، 1984
فاندرفيغ ، منشورات غاليمار ، 1986

المسرح

هوب ! هاملت ! ، 1973

كتاب للأطفال

ها . . . حديقة الحيوان ! (Zoo..oh!) . منشورات ج . ب . دولارج . 1978

أندريه ميكيل

ولد أندريه ميكيل عام 1929 في ماز (فرنسا) .

تخرج من دار المعلمين العليا ونال شهادة أستاذية في النحو . ومنذ عام 1964 درّس الأدب العربي في جامعة السوربون ثم عين أستاذاً في الكوليج دو فرانس ، شاغلاً بين 1984 و 1987 منصب المدير العام للمكتبة الوطنية .

يشرف حالياً على سلسلة « الأعمال الكلاسيكية العربية » في منشورات سندباد وعلى السلسلة الشرقية في منشورات المطبعة الوطنية . كما أنه أيضاً عضو في العديد من الجمعيات التي تهتم بالعالم العربي . نشر العديد من الروايات والدراسات حول تاريخ وحضارة العالم العربي .

أعماله الروائية

وجبة المساء . 1966
الابن المنقطع ، 1971 ، ترجمت إلى الهولاندية والألمانية
اللافاني ، 1975
تعيش سوراميا ، 1979
ليلى ، صوابي ، 1984 ،ترجمت إلى الألمانية
أسامة ، أمير سوري في مواجهة الصليبيين ، 1986

ألبير ميمي

ولد البير ميمي في تونس . تابع دراسته الجامعية في جامعة الجزائر العاصمة . عاد إلى فرنسا بعد حرب الجزائر حيث حاز على شهادة في الفلسفة . عمل كباحث وأستاذ جامعي .

حاز ألبير ميمي على عدة جوائز عن نتاجه الأدبي الذي نشر في ما يقارب العشرين بلداً . فهو حائز على جائزة قرطاج (تونس) وجائزة فينويون (باريس) وجائزة سمبا للأدب (روما) .

هو عضو في أكاديمية ما وراء البحار للعلوم ونائب رئيس الاتحاد الدولي للكتّاب الناطقين بالفرنسية .

أعماله

قصص

تمثال من الملح مع مقدمة ألبير كامو ، طبعة أولى 1953 ، طبعة ثانية 1963

« أغار » ، 1955

العقرب ، 1969 .

الصحراء ، 1977

الكتابة الملونة ، 1986

محاورات

« حوار » ، مع روبير دافيس

الأرض الداخلية ، محاورات مع فيكتور مالكا

محاولات أدبية ووصف

وصف المستعمر ووصف المستعر ، مقدمة بقلم جان بول سارتر ، 1957

وصف اليهودي ، 1968

تحرير اليهودي ، 1966

الإنسان المقهور (المستعمر ، الأسود ، اليهودي ، المرأة ، الخادم ، العنصرية) ، 1968

التبعية ، 1979

العنصرية ، 1982

ما أعتقده ، 1985

شــعر

أبواق السماء

أعمال أخرى

مختارات من أدب المغرب العربي

كتّاب المغرب العربي المعبّرين بالفرنسية (المجلد الأول) ، 1964

كتّاب المغرب العربي المعبّرين بالفرنسية (المجلد الثاني) ، 1979

الفرنسيون والعنصرية ، 1965

اليهود والعرب ، 1974

كتّاب المغرب العربي الناطقين بالفرنسية

كما كتب قصصاً وقصائد في مجلات عديدة إلى جانب دراسات قصيرة عديدة حول مهنة الكاتب والمشاكل الثقافية والعنصرية والتحرر من الاستعمار .

فيليب بواييه

ولد فيليب بواييه في باريس ويعمل الآن مدرساً للآداب . كما عمل ناقداً أدبياً في عدة جرائد فرنسية يومية وأسبوعية .

أعماله

الروايات

شعائر ، 1969

عدم وجود وجه . 1982

الحزة والأحشاء ، 1977

ماران كارميل ، 1983

الدراسات

المبعد (ة) ، 1973

الرومانسية الألمانية ، 1985

شقة الجدار الأصفر الصغير (عن بروست) . 1987

ميشيل شايو

ولد ميشيل شايو عام 1933 ويعمل أستاذ آداب في باريس .

أعماله

جوناتامور ، 1968
كلية فازرمان ، 1970
الشعور الجغرافي ، 1976
خادم لدى مونتيني ، 1982

باسكال كينيار

ولد باسكال كينيار في عام 1948 في فيرنوي سور أفر في فرنسا .

يحمل إجازة في الفلسفة ويعمل في إذاعة فرنسا الثقافية وقارئاً لدى منشورات غاليمار .

أعماله

عصر اللعثمة ، (دراسة عن ساخر مازوك)
كلمة الديلية ، (دراسة عن موريس سيف)
ميشيل ديغي
الصدى
القارىء ، 1976
كاروس ، 1980
لويحات ابرونينيا افيتيا البقسية ، 1984
صالون الفورتمبير ، 1986

هذا الكتاب

في تقديمه لهذا الكتاب، قال ادغار بيزاني: «ولا يسع أحداً غير التخييل أن يقول الحياة اليومية بأفراحها وأتراحها، بأشخاصها وحياتهم؛ ذلك أنه يركب، فيما وراءالمغامرة والدراما، أو يعيد تركيب البيئات المادية والنفسية والثقافية التي تحيا فيها هذه أو تلك، أو تكتسب كل منهما بها دلالتها.»

ولأن الرواية كذلك، كان اللقاء التاريخي الأول بين الروائيين العرب والفرنسيّين، وعالج أولاء بأبحاثهم ومناقشاتهم ـ مما ضمّ هذا الكتاب ـ جملة من القضايا الهامة، منها:

* مكانة الكاتب ـ والروائي خاصة ـ في حضارته، ورؤيته لذاته في الفضاء الاجتماعي، ودور المؤسسات الأدبية والسلطة الإعلامية.

* وظيفة الأدب والرواية اليوم، وعلاقة الكاتب بلغته، والقيم الكبرى لكل من الحضارتين العربية والغربية في الأدب، ومدى كونه دعامة للهوية القومية.

* الذاتية والفردانية في الرواية، وتطورها منذ القرن التاسع عشر، ومدى امتلاكها لخصوصية النقد الأدبي، وصلته بالحياة الأدبية.

* مشكلات الترجمة والنشر في الاتجاهين.

هل كان ذلك من سنين، أم أنه سيكون أيضاً مناط البحث، بعد سنين، ما دامت تلك القضايا مطروحة دوماً، تتفجر بأسئلة، وتنشد أجوبة ـ مما ضمّ هذا الكتاب ـ وأسئلة وأجوبة جديدة وحارة دوماً؟



دار الحوار للنشر والتوزيع ـ سورية ـ اللاذقية

ص ـ ب 1018 ـ هاتف 422339 ـ 412935